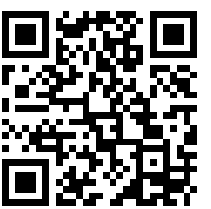
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

RARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERS
ITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD
IES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY
ORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
RD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIE
SITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANF
RARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERS
ITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD
IES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY
ORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
ANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
IVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANF
RARIES · STANFORD UNIVERSITY
ARS

Digitized by Google

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

39
V, 13

Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Dreizehntes Heft

Mit Vorbehalt aller Rechte

WIEN 1926
UNIVERSAL-EDITION A. G.

Digitized by Google

Digitized by Google

Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Dreizehntes Heft

Mit Vorbehalt aller Rechte

WIEN 1926.
UNIVERSAL-EDITION A. G.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Dr. Ludmilla Holzer, Die komischen Opern Glucks 3

Dr. Lisbeth Braun, Die Ballettkomposition von Joseph Starzer 38

Dr. Ignaz Mendelssohn, Zur Entwicklung des Walzers 57

Digitized by Google

Die komischen Opern Glucks*).

Von Ludmilla Holzer.

Daß Gluck im Jahre 1754 als Kapellmeister in Wien angestellt wurde, war für sein ferneres Wirken von ausschlaggebender Bedeutung. Denn diese Stadt ist von da an seine künstlerische Heimat geworden, hier sind seine ersten Reformopern erstanden, hier sollte er sich durch Betätigung auf dem Gebiete der komischen Oper, für diese seine letzte und reifste Schaffensperiode auch vorbereiten. Sein neues Amt und die daraus resultierende Berührung mit dem Grafen Durazzo, dem damaligen Generalintendanten der Wiener Theater[1]), brachten es mit sich, daß Gluck sich diesem neuen, ihm bisher fremden Kunstgenre zugewendet hat.

In Wien wurden nämlich nebst den öffentlichen Vorstellungen, im Rahmen von Hoffestlichkeiten zur Unterhaltung der kaiserlichen Familie, auch in den Gemächern der Burg, in der kaiserlichen Favorita auf der Wieden und in den Lustschlössern Schönbrunn und Laxenburg, wohin der Hof gewöhnlich schon Ende April oder Anfang Mai übersiedelte, kleine Theaterstücke gegeben, meist komische Opern, die von französischen Schauspielern gespielt und gesungen wurden.

Gluck, welcher die opéra comique von seinem Pariser Aufenthalt (1745 ging er bekanntlich von Italien über Paris nach England) und vom Repertoire dieser in Wien bestehenden französischen Theater her kannte, war nun beauftragt worden, „de remanier ou de remettre en musique les differantes pièces du répertoire"[2]). Erst vom Jahre 1758 an, begegnen wir im

*) Auszug aus einer im Jänner 1925 abgegebenen Dissertation.

[1]) Seit 15. Februar 1752 war der genuesische Gesandte, Graf Durazzo, dem Grafen Franz Eszterházy in „Spectacles und Ballsachen per decretum speciale directorii adiungieret". 1754 wurde ihm allein, da Eszterházy nichts mehr damit zu tun haben wollte, die Leitung der Theater übergeben. (Khevenhüller-Metsch: Tagebuch von 1742 bis 1776; Wlassack Ed.: Chronik des k. k. Hofburgtheaters.) Erst am 25. März 1760 wurde er Hof- und Kammermusikdirektor und geriet als solcher 1761 mit dem damaligen Hofkapellmeister Reutter in Konflikt, „da sein (Durazzos) Streben darauf gerichtet war, Reutter möglichst kaltzustellen und Gluck dafür einzuschieben". (Stollbrock L.: Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositeurs J. G. Reutter jun.)

Digitized by Google

Spielplan der oben genannten kleinen Bühnen komischen Opern, für die Gluck selbst, anfangs nur wenige, später eine größere Anzahl Arien neu komponiert hatte, alle, wie es der Gepflogenheit entsprach, auf französischen Text.

In diesem Zusammenhang sei auf den regen Briefwechsel hingewiesen, den Durazzo mit Favart, einem der berühmtesten französischen Librettisten der damaligen Zeit, unterhielt. Die Absichten und Ziele, die er damit verfolgte, enthüllt uns gleich sein erster Brief vom 20. Dezember 1759[3]): Favart sollte ihm französische Schauspieler und Tänzer vermitteln, ihm auch sonst als Berater in Theaterangelegenheiten behilflich sein, und schließlich Textbücher französischer komischer Opern zur Bearbeitung durch Wiener Komponisten einrichten. Daß Durazzo, der von jeher reformfreundlich gesinnt war, in erster Linie an Gluck dabei dachte, geht aus dem genannten Brief deutlich hervor: „... quand M. Favart aura fait un opéra comique nouveau, quoiqu'il le destine pour Paris, cela n'empêchera pas, qu'il ne l'envoie à Vienne. Le comte D. le fera mettre en musique par le chevalier Gluck ou d'autres habiles compositeurs." Und Favart antwortete erfreut: „Je serois flatté, que M. Gluck voulût exercer ses talents sur mes ouvrages, je lui en devrois le succès."

„Ehe ich an die Komposition einer Oper gehe, suche ich vor allem zu vergessen, daß ich Musiker bin." Mit diesen Worten führt uns Gluck selbst in seine Werkstätte ein, sie klären uns über den Vorgang, die Art und Weise seines Schaffens auf und lehren uns gleichzeitig, daß wir nur dann in den Geist seiner Werke eindringen, sie restlos verstehen können, wenn wir, wie er es tat, uns zuerst mit dem Text vertraut machen, zuerst die Grundstimmung, die über jedem Werke schwebt, zu erkennen suchen und dann die einzelnen Charaktere der Handlung so klar und deutlich, als es nur möglich ist, uns vor Augen halten. Wenn wir von diesen beiden Gesichtspunkten aus die Textvorlagen der komischen Opern Glucks einer Betrachtung unterziehen, so zeigt sich zunächst, daß die Gefühlsstimmungen, die vorherrschenden Ideen und großen Geistesrichtungen, die sich in jenem Zeitalter bahnbrechende Geltung verschafften, vor allem natürlich die sogenannte Aufklärung, für die Kunst von folgenschwerster Bedeutung gewesen sind. Daß Rousseaus Ruf: „Zurück zur Natur" auch auf diesem Gebiete Gehör fand, daß dieses Merkwort, die Stoffauswahl beeinflussend, besonders auf dem Programm der opéra comique, dem damals in Frankreich zu voller Blüte heranreifenden Genre, stand, ist leicht zu verstehen.

Auch den komischen Opern Glucks liegen daher ähnliche Motive zugrunde, wie den meisten französischen Stücken aus dieser Zeit. Die Handlung spielt in der Gegenwart, mit außerordentlicher Vorliebe wird das

---

[2]) Cucuel G.: Les créateurs de l'opéra comique français, Paris 1914.

[3]) Favart C. S.: Mémoires et Correspondances litt., dram. et anecd., T. I.

Digitized by Google

bürgerliche oder ländliche Leben geschildert, werden die verschiedenen Stände charakterisiert und anmutige Begebenheiten aus öffentlichen und privaten Kreisen vorgeführt. Daß wir daneben im Singspieltext von „Cythère assiégée" auch einen allegorischen Stoff vor uns haben, daß wir ferner in „l'île de Merlin" einerseits durch die darin vorkommenden Nymphen Argentine und Diamentine halb noch ins Mythologische versetzt sind, während anderseits durch die Kritik des Gelehrten-, Ärzte- und Richterstandes und den diesbezüglichen Vergleich mit dem zeitgenössischen Paris bereits die tägliche Umgebung vorgestellt wird, — diese Ausnahmen beweisen die interessante Tatsache, daß Glucks Singspielkompositionen, auch was ihre Texte betrifft, teilweise noch in das Übergangsstadium der opéra comique hineinreichen, in der sich in bezug auf Stoff- und Textauswahl um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Metamorphose vollzog, die eben darin bestand, daß die mythologischen Stoffe, die zur Zeit von Le Sage, Piron, Panard den Hauptinhalt der komischen Opern bildeten, allmählich verschwanden und von nun an Personen und Charaktere aus dem realen menschlichen Leben gezeichnet wurden[4]).

Aus der Reihe der Librettisten, die, teils der früheren, teils der späteren Epoche angehörend, im Zusammenhang mit den Singspieltexten Glucks zu nennen wären, ragen neben Sedaine („Le diable à quattre"), den sogar Grimm als wahres Genie bezeichnete[5]), und den wir aus den Werken Philidors[6]), Monsignys[7]) und Grétrys[8]) genügend kennenlernen, zwei Dichterpersönlichkeiten besonders hervor, welche in der an Stürmen reichen Geschichte der komischen Oper eine große Rolle gespielt haben: es sind dies All. René Le Sage[9]), der, von 1712 angefangen, 26 Jahre hindurch mit größtem Erfolg für die Jahrmarktbühnen in Paris arbeitete und der in Fuselier, ganz besonders aber in d'Orneval, brauchbare Mitarbeiter hatte, und Favart (gest. 1792[10]), welcher besonders in der zweiten Hälfte seiner

[4]) Über diese Wandlung hinsichtlich der Textauswahl siehe: Achenwall M.: Studien über die komische Oper in Frankreich im 18. Jahrhundert und ihre Beziehungen zu Molière.

[5]) Dieser strenge Kritiker schreibt in seiner Corr., T. 3, p. 263: „Ses pièces (de Sedaine) sont remplies de vérité, de naïveté et de traits vraiment comiques; il dessine ses caractères avec beaucoup de fermeté et l'économie de ses pièces est pleine de ce jugement, qui accompagne toujours le vrai génie."

[6]) „Blaise le savetier", „L'huitre et les plaideurs", „Le jardinier et son seigneur".

[7]) „On ne s'avise jameis du tout", „Le roi et le fermier", „Rose et Colas", „Aline, reine de Golconde", „Le déserteur".

[8]) „Aucassin et Nicolette", „Richard, coeur de de Lion", usw.

[9]) Die zehnbändige Sammlung „Théâtre de la Foire" enthält die besten Stücke von Le Sage und seinen Mitarbeitern. Vergl. Font A.: Favart, la comédie-vaudeville et l'opéra com. du 17ième et 18ième siècle, p. 69.

[10]) Über das Geburtsjahr finden sich Divergenzen; nach Riemanns Musiklexikon, geb. 1710, nach Suchier und Birch-Hirschfeld (Geschichte der französischen Literatur, S. 591), geb. 1712.

Digitized by Google

Schaffensperiode mit dem schon genannten Dichter Sedaine der „klassischen" Epoche der komischen Oper angehört. Der erstere (Le Sage), „fort ingénieux dans le choix des intrigues"[11]), hat mit d'Orneval den Text zu „le monde renversé" geliefert[12]), ein Stück, das unter dem Titel „l'île de Merlin" mit Abänderungen von Anseaume Gluck zur Komposition vorgelegt wurde. Letzteren gibt Wotquenne (Themat. Verzeichnis) außerdem als Textdichter von „l'yvrogne corrigé" und mit Marcouville auch von „la fausse esclave" an. Le Sage hat auch „les pèlerins de Mecque" verfaßt (enthalten im „Théâtre de la Foire" T. VI.), ein Libretto, welches Dancourt[13]) umarbeitete (von ihm erhielt es den Titel „la rencontre imprévue"[14]) und welches Graf Durazzo Gluck zur Komposition übertrug.

Zu den bekanntesten Stücken Favarts, mit dem das volkstümliche Singspiel in seine Glanzzeit eintrat, zählen neben seinem bedeutendsten Werk „la chercheuse d'esprit" (1741), die Parodie von Rousseaus „Dorfwahrsager", nämlich „les amours de Bastien et Bastienne", „Ninette à la cour" und „Annette et Lubin". Unter den Singspielen Glucks verdankt „Cythère assiégée" seinen Text Favart, der es aus einer früheren Fassung („Le pouvoir de l'amour"), an der neben ihm auch Fagan[15]) mitgearbeitet hat, in Verse setzte[16]). P. L. Moline, der Verfasser von Glucks „arbre enchanté", behandelt darin das gleiche Sujet, mit dem 1752 Vadé (bei ihm

---

[11]) Cucuel G., Les créateurs de l'opéra comique français, p. 23.

[12]) In diesem Pariser Textbuch (siehe „Théâtre de la Foire", T. III.) sind gegenüber dem Wiener, für Gluck bestimmten Textbuch, nur kleine Abweichungen zu konstatieren.

[13]) Dancourt (1725 bis 1801), nicht zu verwechseln mit Fl. C. Dancourt (1661 bis 1725), dem Vertreter des Gelegenheitsstückes (pièce de circonstance ou d'actualité), der in den meisten Literaturgeschichten genannt ist, war, wie Grimm (Corr., T. 5, p. 396) berichtet, ehemals Arlequin in Berlin und schrieb später Stücke für französische Bühnen.

[14]) Es gehört bekanntlich zu den in der Opernliteratur so häufig verwendeten und auch bei den Franzosen (man denke an Dunys Bajazet-Stoff, an Monsignys „L'île sonnante", an Grétrys „Caravane du Caïre") ungemein beliebten Türkenstücken, und ist außerdem hinsichtlich des Grundgedankens (Entführungsstoff!) dem von Mozart verwendeten Bretzner-Text sehr ähnlich. Abgesehen von kleinen Unterschieden in der Handlung (siehe diesbezüglich Abert-Jahn: W. A. Mozart, I. B., S. 944), muß hervorgehoben werden, daß Glucks Textbuch dem von Mozarts „Entführung" weit nachsteht. Denn, während das letztere klar und einfach ist, fehlt dem ersteren die Einheitlichkeit der Handlung. Eine Fülle von Personen (Calender, Mahomet, der überspannte Maler Vertigo, die drei Sklavinnen der Rezia), die nur nebensächlich beschäftigt sind, halten den Gang der Handlung durch allerlei Episoden immer wieder auf, bieten uns aber gleichzeitig die Möglichkeit, uns ein anschauliches Bild vom Leben und Treiben am türkischen Hof zu machen.

[15]) Über diesen heißt es bei Petit de Julleville (Histoire de la langue et de la littérature française, T. VI., p. 579), daß er wie Boissy sich durch „fantaisie et finesse" auszeichnete und daß sein originellstes Stück „La pupille" 1734 gegeben worden war.

[16]) „Cythère assiégée" zählt übrigens nicht zu den besten Stücken von Favart, besonders die Charakterisierung der einzelnen Nymphen läßt viel zu wünschen übrig.

Digitized by Google

unter dem Titel: „le porier") glänzenden Beifall errungen hatte[17]). Nähere Angaben über Le Monnier endlich („le cadi dupé") teilt uns Arthur Pougin mit. (Monsigny et son temps.)

Wenn man die Musik der komischen Opern Glucks einer wissenschaftlichen Untersuchung unterzieht, muß gleich von vornherein ein, für die historische Wertung derselben hochwichtiges Moment besprochen werden, nämlich die Tatsache, daß die meisten von ihnen (ein einziges ausgenommen) jener Entwicklungsphase der opéra comique angehören, in der sie noch zwei wesentlich voneinander verschiedene Elemente in ihrer Musik vereinigte: Das eine von diesen verkörpern die Vaudevilles-Einlagen, Relikte aus den Kindheitstagen des französischen Singspieles, welche früher einmal das Um und Auf desselben bedeuteten[18]); die zweite Komponente stellen die Originalarien dar, die sich besonders seit der Buffobegeisterung von 1752, mit ihrer bisherigen Rolle nicht mehr begnügten und immer breiteren Platz einnehmend, mit den Vaudevilles alsbald in Konflikt gerieten, der nicht eher beendet war, als bis diese das Feld geräumt hatten [19]). Diese zwischen 1754 und 1760/61 allmählich Platz greifende Transformation vollzog sich nicht nur in der komischen Oper der Franzosen, bei Laruette, Blaise, Duny, Philidor und Monsigny[20]), ganz ähnlich

[17]) Ich erinnere an „Les troqueurs" von Dauvergne und Vadé.

[18]) Nähere Angaben über die, für das Entstehen des französischen Singspiels, entwicklungsgeschichtlich ungemein wichtigen Ereignisse auf den Jahrmarktbühnen zu St. Laurent und St. Germain können innerhalb dieses engen Rahmens nicht gebracht werden und ich verweise diesbezüglich daher auf die Vorrede des „Théâtre de la Foire von Lesage und d'Orneval, auf Font A. (Favart, la comédie-vaudeville et l'opéra com. du 17ième et 18ième siècle), auf Petit de Julleville, Cucuel G. u. a.

[19]) Cucuel G. (les créateurs de l'opéra com., p. 56) charakterisiert das Verhältnis der Vaudevilles und „airs nouveaux", wie es damals bestand, mit folgenden Worten: „Jusqu' ici ces deux genres ont vécu côte à côte... vers 1750 la période de bonne entente est terminée. Comment les vaudevilles vont-ils être eliminés peu à peu? Voilà tout le problème, dont l'opéra comique moderne sera la solution."

[20]) Es wäre eine dankbare Aufgabe, diesen entwicklungsgeschichtlich so bedeutsamen Vorgang bei den französischen Vertretern der opéra comique einmal systematisch klarzulegen, um so mehr, da er sich nicht in stetig aufwärts gehender Richtung bewegte, sondern von so manchen Rückschlägen begleitet war. Ein Beispiel dafür: Im Februar des Jahres 1761 war das Werk „On ne s'avise jamais du tout" von Monsigny aufgeführt worden, das zum ersten Male unter den komischen Opern dieses Meisters in seiner Gänze aus Originalmusik bestand, in Philidors „Maréchal ferrant" hingegen, der im August des gleichen Jahres auf die Bühne kam, sind noch so manche Vaudevilles eingestreut. Ja selbst in einer Zeit, als die französischen Komponisten dieses „genre faux", wie sich Cucuel ausdrückt, bereits überwunden und die Vaudevilles aus ihren Werken schon gänzlich verbannt hatten (vergl. „Le roi et le fermier" von Monsigny), drängen sich diese in „Annette et Lubin" (Hauptkomponist war bekanntlich A. Blaise) aus dem Jahr 1762 abermals in den Vordergrund, so zwar, daß die opéra comique bis über 1760 hinaus die Spuren ihrer Herkunft nicht zu verleugnen vermochte.

Digitized by Google

läßt sie sich auch in den Singspielen Glucks, und zwar auf Grund der zugehörigen Textbücher beobachten und verfolgen. Dort trifft man nämlich eine große Anzahl Timbres an[21]), die nichts anderes sind, als Textanfänge bekannter und beliebter Lieder, welche an der betreffenden Stelle mit neu unterlegtem, der Handlung des Stückes entsprechendem Text gesungen wurden. Wo keine Timbres angegeben sind, zeigt der Ausdruck „air nouveau" (neue Arie) an, daß die folgenden Worte von Gluck in Musik gesetzt wurden[22]), also daß wir es mit Originalmusik zu tun haben, o d e r es fehlt Timbre und „air nouveau" oberhalb der Textworte, so daß man sich diese, die dann überdies meist in Prosa gehalten sind, gesprochen vorzustellen hat.

Die komischen Opern, welche Gluck umarbeitete, denen er Neues hinzugefügt, oder die er vollständig komponiert hat, gliedern sich demnach in folgende vier Gruppen[23]):

1. Bloß eingerichtete Stücke, die nur V a u d e v i l l e s enthalten[24]), zum Beispiel:

„Les amours champêtres" (Wien, 1755), bekanntlich ein wichtiger Bestandteil des musikalisch von J. N. Fuchs, textlich von Max Kalbeck bearbeiteten Schäferspiels

---

[21]) Eine genaue Definition des Wortes „Timbre" findet sich im „Clé du Caveau" von Capelle P. (Avert. 4ième édition, p. XII.).

[22]) An dieser Stelle sei bemerkt, daß „air noveau" nicht immer Originalmusik zu sein braucht, daß der Singspielkomponist dasselbe auch aus einem anderen Werk entlehnt und der betreffenden komischen Oper als „neu" hinzugefügt haben kann. Ein Vergleich der Partituren Glucks und der zugehörigen Textbücher, lehrt, daß die „airs nouveaux" in den Singspielen dieses Meisters alle Neukompositionen darstellen, also als Originalmusik anzusehen sind.

[23]) Bezüglich der in Klammer gesetzten Erstaufführungsdaten (früher in Paris erfolgte Aufführungen und sonstige Bemerkungen sind in Wotquennes „Thematischem Verz." enthalten) stütze ich mich neben Wotquenne auf Schmid A. (Ch. W. Ritter von Gluck), Arend M. (Gluck), in erster Linie aber auf Khevenhüller-Metsch (Tagebuch von 1742 bis 1776, wo man übrigens auch zahlreiche Wiederaufführungsdaten nachschlagen kann) und außerdem auf die, in der Nationalbibliothek befindlichen, für diese Stücke in Betracht kommenden Textbücher, in welchen sich am Titelblatt nebst der Jahreszahl noch häufig Bemerkungen finden, wie: „Opéra comique, dont la musique est de Mr. le Chevalier Gluck."

[24]) Um zu zeigen, worin das „Einrichten", „Bearbeiten" eines solchen Singspieles bestand, sei dies gleich an dem zuerst genannten, an „les amours champêtres", da es mir in seiner ursprünglichen Fassung im „Théâtre de Favart" zugänglich war, erläutert und übersichtlich folgendes festgestellt:

1. In der Wiener Gesangspartitur sind Musiknummern, die man im „Théâtre de Favart" („les amours champêtres", T. I.) wiederfindet, u. zw.:

a) nur als Timbres mit Text angegeben (Nr. 2, 3, 5, 7, 8, 14); das sind, nach einem Avert. in Le Sage und d'Ornevals „Théâtre de la Foire" zu schließen (am Anfang d. T. VI.), Lieder, welche allgemein bekannt waren, die man deshalb nicht erst mit Musik zu notieren brauchte, bei denen die Timbres genügten;

b) als Lieder samt Musik und Text (Nr. 1, 4, 9), also seltener vorkommende, weniger bekannte („les moins répandus dans le public"). Die Änderungen, welche Gluck an allen diesen, im „Théâtre de Favart" enthaltenen Melodien

Digitized by Google

„Die Maienkönigin". (Vergl. die diesbezüglichen Ausführungen Arends M.: Zur Kunst Glucks, S. 188.)

„Le chinois poli" (Laxenburg, 2. Juni 1756).

„Le déguisement pastoral" (Schönbrunn, 12. Juli 1756).

2. Solche, die neben zahlreichen Timbres auch viele *„airs nouveaux"* von Gluck besitzen, wie[25]):

„La fausse esclave" (Wien oder Schönbrunn, Anfang des Jahres 1758).

„L'île de Merlin" (Schönbrunn, 3. Oktober 1758).

„Cythère assiégée" (Wien, 1759). Ein zweites in der Nationalbibliothek vorhandenes Textbuch beweist eine Aufführung desselben Stückes, jedoch keine Gluckschen

---

vornahm, erstrecken sich fast nur auf die Begleitung, die er dazusetzte und die im Original überall fehlt, und auf die Transponierung in andere Tonarten aus gesangstechnischen Gründen.

2. Im „Théâtre de Favart" fehlen sowohl Text als auch Musik von Nr. 6 (aus Rousseaus „Devin du village": „Si des galants de la ville j'eusse écouté les discours", in D-Moll), Nr. 10 (ebenfalls aus dem „Dorfwahrsager": „Non, non Colette n'est point trompeuse", in C-Dur), Nr. 11 (?), Nr. 12 (nach Wotquennes Angaben aus dem „Ballet des Sens" von Mouret), Nr. 13 und 15 (?). Bei Wotquenne (Them. Verz., S. 223) ist irrtümlicher Weise angegeben, daß Nr. 6 aus dem Lied „Berger je n'ose" genommen ist, Nr. 7 aus dem Lied „A mon coeur dans ce séjour"; es verhält sich mit Nr. 6 vielmehr wie oben angegeben, das Lied „A mon coeur . . ." liegt der Nr. 8 zugrunde.

[25]) Damit sich der Leser von dieser seltsamen aus zwei nebeneinander bestehenden Elementen zusammengesetzten Kunstgattung einigermaßen eine Vorstellung mache, seien anschließend die, der Reihe nach aufeinanderfolgenden „airs" (Vaudevilles) und „airs nouveaux" (Originalbeiträge Glucks) von einem der Singspiele dieser Art, von „Cythère assiégée", angegeben; ich wähle mit Absicht dieses, weil, wie ersichtlich sein wird, Wotquennes Themat. Verz. bezl. der „airs nouveaux" gegen Schluß einer kleinen Ergänzung bedarf:

1. Szene:
air nouveau: Habitans de ce doux empire,
„ „ : Que tous les amants réunis,
„ „ : Adonis est fait pour charmer,
„ „ : Avec quelle ardeur,
air : Tant de valeur.
2. Szene:
air : Ah, j'ai grand peur,
„ : N'avons pas vû passer,
air nouveau: Sous cet ormeau,
air : Menuet de Dardanus,
„ : Com'vlà qu'est fait,
air nouveau: Le barbare me déclare,
air : Un petit moment plus tard,
air nouveau: Songeons, songeons à nous défendre.
3. Szene:
air : Quand on parle de Lucifer,
„ : Tout cela m'est indifférent,
„ : Des tous . . .,
air nouveau: De quoi diable nous mêlons-nous?
air : Il faut l'envoyer à l'école,

Digitized by Google

Kompositionen aufweisend, aus dem Jahr 1757. Dieses in seiner Gänze aus Vaudevilles bestehende Singspiel wird sich — das lehrt ein Vergleich der beiden Textbücher — von der gleichnamigen komischen Oper Glucks, deren Aufführung zwei Jahre später erfolgte, wohl kaum viel unterschieden haben, abgesehen davon, daß damals statt der später eingefügten „airs nouveaux" an deren Stelle Vaudevilles gesungen wurden (z. B.: „Vénus veut, qu'en ce jour", „Je suis un enfant, ne crains rien" u. ä.). — Über die Erstaufführung des Gluckschen Singspiels in Schwetzingen erzählt Burney C. (Tagebuch einer musikalischen Reise, 2. Bd., S. 212) folgendes: Sr. kurfürstlichen Durchlaucht (Karl Theodor von Bayern) gefiel die Musik so sehr, daß er fragte, von wem die Komposition sei. Auf die Antwort, sie wäre von Gluck, sagte der Prinz: „Mich deucht, er habe verdient, daß er für seine Mühe einen guten Trunk bekomme." Zugleich befahl er, daß ihm ein Faß... vortrefflichen Weines geschickt werden sollte.

---

air nouveau: Brontez, ce chef intrépide,
air : De France et de Navare,
„ : Ah quel moment,
„ : O Reguingué, o lonlanla,
„ : Non rien n'est si fatiguant,
„ : La ceinture.
4. Szene:
air nouveau: A moi fiers soldats.
5. Szene:
air nouveau: Contre les objets les plus charmants,
„ „ : Marchez guerriers, la gloire vous attend.
6. Szene:
air : La bergère de nos hameaux,
„ : Marche du maréchal de Saxe,
„ : Est-il de plus douces odeurs,
air nouveau: Pour nous emparer de ces mûrs,
air : Est-ce de toi, qu'il veut parler,
air nouveau: On s'arrache la victoire,
air : Baise moi donc me disoit Blaise,
„ : Amis voulez-vous fuir l'affront,
„ : Je ferai mon devoir,
„ : Voici les dragons, qui viennent.
7. Szene:
air : Tout cela m'est indifférent,
air nouveau: D'où nait le transport, qui m'agite,
„ „ : N'écoutez que la vengeance,
air : Non je ne ferai pas,
air nouveau: Nous soumettons le plus farouche,
air : Nous mener Tambour battant,
„ : Menuet de Zaïde,
air nouveau: Méprisons ces perfides charmes,
air : Menuet,
air nouveau: Si l'on vous croit, c'est fait de nous,
air : Vaudeville du prix de Cythère,
„ : Nina,
„ : Sans les connoître,
air nouveau: Tu fais renaitre en moi.

Digitized by Google

Im Gegensatz zu dieser komischen Oper brachte die 2. Bearbeitung von „Cythère assiégée" (Paris, 11. August 1775) — nunmehr ein, mit Rezitativ an Stelle des Prosadialoges versehenes dreiaktiges Opernballett — unserem Meister eine große Enttäuschung. Arnauld soll sich anläßlich dieses Mißerfolges geäußert haben: „Was wollen Sie, er ist einmal Herkules und kann nicht anders."

3. Neben Timbres und Originalbeiträgen findet sich gesprochener Prosadialog.

a) Die Vaudevilles sind den Originalarien gegenüber noch recht zahlreich vertreten in:

„Le diable à quattre" (Laxenburg, 28. Mai 1759). Es existieren drei Fassungen von dieser komischen Oper. (Über die für die erste, nicht Glucksche Fassung in Betracht kommenden Komponisten siehe Tiersot J.: Le Ménestrel, 27. Juni 1908.)

air : Sur la fièvre et la migraine,
duo nouveau: Les dieux dans leur grandeur suprême,
air : Obéissons sans balancer.
8. Szene:
air : Bouchez Nayades,
„ : Tant de valeur et tant de charme,
„ : Le masque tombe,
air nouveau: Enfants de la victoire,
air: : Mon petit doigt me l'a dit.
9. Szene:
air : Non je ne ferai pas,
„ : Mon cher Blaize,
„ : Le fameux Diogène,
„ : C'est fort bien fait, c'est encore mieux,
„ : Je n'en dirai pas davantage,
„ : J'écoutais de-là son caquet,
air nouveau: Lorsque j'entends le bruit des armes,
air : Vous l'enflammez comme mêche,
„ : Je suis un croustilleux chasseur,
„ : Pour tirer aussi,
„ : Le jaloux transport m'enchante,
duo nouveau: Arrachez moi de cet affreux séjour,
air : Et j'y pris bien du plaisir,
„ : Par la vertu de ma vie,
„ : Il va dire ma mère,
air nouveau: Ce coeur si fier,
air : Gentille Pellerine.
10. Szene:
air : Chantons le jeune roy,
„ : Ce l'ouvrage d'un moment,
„ : Vous brillez seule dans ces retraites,
„ : Par un jeune téméraire,
duo nouveau: J'obtiens (obtiens) un doux retour.
11. Szene:
air : Des Pantins,
„ : Jardinier ne vois-tu pas,
air nouveau: La paix règne en ces asiles,
„ „ : Ici mille plaisirs.

Digitized by Google

An der 2. und 3. Fassung (Dresdener Landesbilbl.) hat Gluck, was Wotquenne bez. der 2. als unsicher hinstellt, bez. der 3. ohne seine Behauptung hinlänglich zu beweisen, verneint, ohne Zweifel mitgearbeitet, denn:

1. berichtet Reichardt, der es von Gluck selbst erfahren haben wird, daß dieses Singspiel von Gluck komponiert worden ist (Studien f. Tonkünstler u. Musikfreunde, S. 72);

2. findet sich in Khevenhüllers Tagebuch folgende Notiz (B. d., S. 105): „Sodann hatten wir (am 28. Mai 1759) eine neue opéra comique „le diable à quattre" benamset, welche vom Comte Durazzo à l'usage de notre théâtre eingerichtet und von dem geschickten dermaligen Theaterkapellmeister und Kompositeur cavaliere Kluck mit verschiedenen neuen Arien aufgebutzet worden war."

3. trägt die 3. unvollständige Partitur von „Diable à quattre" den genauen Titel: „Airs nouveaux du diable à quattre, opéra comique, composé par M. le chevalier Gluck." Wo finden wir nun aber Aufklärung, welche von den zwölf in dieser Fassung enthaltenen Nummern, die teils in der I., nicht Gluckschen Fassung, teils in der II. vorhanden, teils neu hinzugekommen sind, von Gluck komponiert wurden? Da hilft uns

4. das eine Wiener Textbuch, das die Bezeichnung „seconde édition" trägt, weiter. In diesem sind nämlich „airs nouveaux" verzeichnet, was bedeutet, daß diese Arien neu dazugefügt worden sind. Vergleicht man die ursprüngliche I. Fassung von „Diable à quattre" (b. de la Chevardière erschienen) und die Melodien, welche über Textworte komponiert wurden, über denen im Textbuch die Bezeichnung „air nouveau" steht, so erkennt man, daß diese tatsächlich neu, in der früheren I. Fassung nicht zu finden sind. Um dies gleich präziser auszudrücken, seien die Lieder angeführt, welche im Textbuch die Überschrift „air nouveau" tragen und gegenüber der I. Fassung tatsächlich neu sind: „Oh! la méchante femme"; „Un air fin, un souris malin"; „Je n'aimais pas le tabac"; „Je veux, qu'on me revère"; „En grand silence". Da nun, wie schon erwähnt, die III. Fassung ausdrücklich betont, daß die „airs nouveaux" von Gluck seien, so steht nach dem Gesagten wohl eindeutig fest, daß die fünf genannten Lieder von Gluck komponiert wurden. Eines muß allerdings noch bemerkt werden: Abgesehen von diesen fünf „airs nouveaux", sind in der III. Fassung noch zwei Nummern enthalten, welche in der I. fehlen, im Textbuch aber nicht als „airs nouveaux" angegeben sind. Bei der einen von beiden haben wir leichtes Spiel: „Mon système est d'aimer le bon vin" ist ein Contredanse, welcher im Clé du caveau enthalten ist, somit ein Vaudeville darstellt (bekannt auch unter dem Text: Tique tique tac et tintin). Die Musik des zweiten von den beiden airs („Quel plaisir me transporte") ist aber als Vaudeville nicht bekannt und dürfte, trotzdem im Textbuch nur „ariette" darüber steht, auch von Gluck sein, ja auf Grund meiner Untersuchung und Vergleichung mit anderen Gluckschen Singspielarien, scheint mir diese Vermutung nur zu sehr bestätigt. Wie steht es nun mit der II. Fassung von „Diable à quattre"? Sie enthält drei airs nouveaux der eben besprochenen III. Fassung („Oh! la méchante femme"; „Un air fin, un souris malin"; „Je n'aimais pas le tabac"). Es ist daher höchst wahrscheinlich, daß auch die übrigen, in der I. Fassung fehlenden, weder als Vaudevilles bekannten, noch aus anderen Werken entnommenen Melodien dieser 29 Nummern enthaltenden II. Fassung von Gluck komponiert worden sind. Auch dies scheint durch die stilkritische Untersuchung, die ich anstellte, aber mangels an Raum im Detail hier nicht wiedergeben kann, bekräftigt.

„L'arbre enchanté" (Schönbrunn, 3. Oktober 1759). Ähnlich wie bei „Cythère assiégée" beweist ein in der Nationalbibliothek befindliches Textbuch aus dem

Digitized by Google

Jahre 1759 eine Aufführung dieses Stückes o h n e Glucksche Beiträge. Ein zweites bei Ghelen erschienenes Textbuch aus dem gleichen Jahre (Sign.: 128 F 372) fehlt nach Angabe von H. Dr. R. Haas in der N. B. seit 1915, also noch bevor die Texte in der Musiksammlung zusammengetragen wurden. Da ich daher in diese Quelle nicht Einsicht nehmen konnte, kann ich keine sichere Behauptung diesbezüglich aufstellen. Es ist aber aus Analogie anzunehmen, daß „L'arbre enchanté", wie die vorhergehende komische Oper Glucks „Le diable à quattre" (28. Mai 1759) neben Vaudevilles aus airs nouveaux u n d Prosadialog bestanden hat.

Über die am 27. Februar 1775 in Versailles aufgeführte zweite Bearbeitung vom „Arbre enchanté" und deren Abweichungen gegenüber der ersten Gluckschen Fassung schreibt Arend in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Klavierauszuges zum „Zauberbaum".

b) Die Originalbeiträge haben den Vaudevilles gegenüber das Übergewicht in[26]):

„L'yvrogne corrigé" (Wien 1760).

„Le cadi dupé" (Wien 1761). In einem Brief vom 12. Dezember 1761 schrieb Durazzo an Favart (Mém. et Corr. litt., dram. et anecdotiques de M. C. S. Favart, I. B.): „Voici la liste des choses, que je voudrais avoir et que je vous prie de m'envoyer ... la musique du Cadi dupé" (Monsigny), que je veux comparer avec celle que je viens de faire ici (par Gluck) et qui a eu toute la réussite imaginable."

---

[26]) Um auch dieses fortschrittliche Stadium der opéra comique zu veranschaulichen, folgen nun aus dem allerdings unvollständigen Textbuch vom „Yvrogne corrigé" die dort vorhandenen Timbres und Textanfänge der airs nouveaux samt Angaben, wo Prosadialog vorhanden ist:

. . . . 4. Szene:
Prosadialog,
air : Ma raison s'en va bon train,
Prosadialog,
5. Szene:
air nouveau: Ah, que j'ai bû de bon vin,
Prosadialog,
II. Akt, 1. Szene:
air nouveau: Il est mort, le cher Mathurin.
2. Szene:
Prosadialog,
air : Le tout par nature,
Prosadialog,
3. Szene:
Gesprochene Verse: Je suis le diable griffardin ...
air nouveau: Ah, si j'empoigne,
Prosadialog,
4. Szene:
air nouveau: Qui sont ces deux misérables,
Gesprochener Vers,
air nouveau: Vous n'aurez, que la bastonade,
Prosadialog,
5. Szene:
Prosadialog,
air : Pour fléchir une belle austère; in der Partitur statt dessen:
(air nouveau: O puissante dieu!),

Digitized by Google

Die Einreihung des „Cadi dupé" in diese Kategorie der Singspiele Glucks, läßt sich vorläufig auch nur auf einen Analogieschluß stützen, da das aufschlußgebende Textbuch fehlt. Man kann wohl annehmen, daß es sich in dem Gluckschen „Cadi dupé" mit den Vaudevilles ähnlich verhielt, wie in der gleichnamigen, am 4. Februar 1761 in Paris aufgeführten Oper von Monsigny, in welcher noch ein paar solcher enthalten waren. Anderseits wäre, da in Frankreich gerade dieses Jahr besonders entscheidend war, für die Ausscheidung der Vaudevilles (siehe Anmerkung 20), die Vermutung nicht ganz von der Hand zu weisen, daß im Gluckschen „Cadi dupé" die Vaudevilles bereits weggelassen wurden.

4. Timbres fehlen vollständig, das Singspiel besteht nur aus Originalmusik und gesprochenem Prosadialog:
„La rencontre imprévue" (Wien, Jänner 1764).

Diese Aufstellung ergibt also, daß sich innerhalb der Singspiele Glucks ein deutlicher Entwicklungsgang feststellen läßt, der dadurch charakterisiert erscheint, daß die Vaudevilles-Einlagen immer mehr in den Hintergrund treten[27]) und eliminiert werden, während die Originalbeiträge und der Prosadialog allmählich immer breiteren Platz einnehmen, um schließlich in „La rencontre imprévue" (1764) zur alleinigen Herrschaft zu gelangen.

Es seien nun im folgenden über die beiden, die Musik der komischen Opern Glucks zusammensetzenden Elemente, und zwar zuerst über die Originalmusik und dann im weiteren über die Vaudevilles einige stilkritische Bemerkungen festgehalten.

Schon ein kurzer Einblick in die Formenwelt der Gluckschen Singspiele und parallel dazu in die eines Monsigny, Philidor und Grétry, offenbart uns als spezifische Eigenart Glucks gegenüber den eigentlichen Vertretern der opéra comique eine unübertroffene Vielseitigkeit und Erfindungs-

---

air : J'ai perdu mon âne,
Prosadialog,
air nouveau: Rendez Mathurin à la vie,
Prosadialog,
air : Pour la baronne,
Prosadialog,
air nouveau: De vos tourments je suis confuse,
Prosadialog,
air nouveau: Allons morbleu, plus de chagrin,
Prosadialog,
air nouveau: Que de plaisirs l'amour nous donne.

[27]) Die Frage, ob die Vaudevilles bei der Aufführung der Gluckschen Singspiele ohne Begleitung bloß gesungen, oder ob sie wie früher einmal bei den alten Vaudevilles-Theatern mit Orchesterbegleitung vorgetragen wurden (das Orchester der französischen Schauspieltruppe bestand damals, wie Pohl C. F. [J. Haydn, 1. Bd., S. 85] berichtet, aus 24 Mitgliedern), läßt sich, gestützt auf Literaturangaben, nicht mit Sicherheit behaupten, für am wahrscheinlichsten halte ich, daß Gluck, der, wie die Biographen uns berichten, gewöhnlich vom Cembalo aus, die Aufführung seiner Werke leitete, auf diesem eine Begleitung zu den jeweiligen Vaudevilles-Einlagen improvisiert hat.

Digitized by Google

gabe in der mannigfaltigen Handhabung und verschiedenartigen Verwendung der zur damaligen Zeit gebräuchlichen Formentypen. Die Solosätze und Ensemblenummern wären ihrer formalen Anlage nach etwa folgendermaßen übersichtlich zusammenzufassen:

1. Kleine, zweiteilige (seltener auch dreiteilige) Liedformen, welche wie die meisten „airs" von einem mit Ritornell bezeichneten, meist nicht abgeschlossenen, sondern bloß die Gesangsmelodie der ersten Takte vorwegnehmenden Vorspiel eingeleitet sind und welche häufig Tanzcharakter aufweisen. Sie sind fast immer periodenartig aufgebaut, wobei der erste, gewöhnlich nicht zu wiederholende Teil auf der Dominante oder mit Halbschluß auf der Tonika endet, der zweite, meist mit Repetitionszeichen versehene, immer zur Tonika zurückführt. In der Mehrzahl vertreten sind Menuette, aber auch ausgesprochene Gavotte, Allemande, Contredanse und selbst Polonaisetypen trifft man nebst vielen, besonders in „Cythère assiégée" zahlreich vorkommenden Märschen häufig an.

2. Rondoformen. Ein bei Gluck drei-, mitunter viermal wiederkehrendes Ritornell und dazwischen eingestreute, kontrastierende, meist reich modulierende Episoden sind für dieses Formgebilde charakteristisch. Das Ritornell steht gewöhnlich in der Tonika, kann aber auch in die Dominante oder Subdominante und zurück in die Tonika modulieren oder aus der fremden Tonart der Episode zurück in die Grundtonart führen, wodurch es nicht unverändert wie sonst, sondern tonartlich verschoben, wiederkehrt. Diese Form verwendet Gluck im Vergleich zu anderen ziemlich selten, allein es muß hervorgehoben werden, daß er dort, wo sie inhaltlich berechtigt erscheint, stets zu ihr greift. So kann ich mir im ersten air des „Cadi dupé", in welchem Fatime die Plagen ihrer Ehe aufzählt (in den Episoden) und jammernd immer wieder darauf zurückkommt: „Ah, que le sort d'une femme est à plaindre" (in den Ritornellen), keine Form denken, die hier besser paßte, als die gewählte.

3. Kleine Da-capo Arien: Nach einem in der Tonika abschließenden ersten Teil folgt, durch ein Zwischenspiel getrennt, der Mittelteil, welcher gewöhnlich in melodischer, rhythmischer und tonartlicher (Parallelregion) Hinsicht, mitunter auch durch Taktwechsel, einen Kontrast zu diesem bildet oder durchführungsartig angelegt ist, was jeweils durch den Textinhalt bestimmt erscheint. Die fast immer ausgeschriebene Wiederholung des ersten Teiles ist meist vollständig, mitunter aber auch wie bei Grétry, verkürzt.

4. Reprisenformen. Teils einer Variierung oder Modifikation der Da capo-Arie ähnlich, teils infolge durchführungsartiger Züge auf die primitive Sonatenform hinweisend, besteht das charakteristische, allen gemeinsame Merkmal dieser großen Formengruppe in der in die Tonika zurückführenden Reprise. Ob zwei- oder dreiteilig — das erstere kommt weit häufiger vor — gewöhnlich schließt der erste Teil auf der Dominante oder Parallele und stets bringt der letzte (zweite, respektive dritte) die veränderte Wiederholung

Digitized by Google

desselben. Zwischen den einzelnen Teilen befindet sich fast immer ein Zwischenspiel, worauf die, nach dem ersten oder zweiten Teil einsetzende Reprise gewöhnlich — allerdings nicht immer — die Anfangstakte des ersten Teiles notengetreu wiederholt, um dann aber bald durch modulatorische Verschiebung von ihm abzuweichen.

5. Sonstige Formen: Da wären neben Abarten der schon besprochenen, allerlei zusammengesetzte Formen aufzuzählen, ferner solche, in denen rezitativische Partien eingeschaltet sind und endlich aus dramatischen Gründen frei angelegte Charakterarien, die überhaupt seit 1750 bei Gluck häufig anzutreffen sind; ein typisches Beispiel dafür wäre Nr. 8 aus „la fausse esclave".

Bezüglich der Ensemblesätze möchte ich noch bemerken, daß sie bei Gluck, wie es der französischen Tradition entsprach, in der Regel (nicht immer! das Septett am Schlusse des II. Aktes von „La rencontre imprévue" ist, was Steigerung und Dramatik betrifft, ein Meisterwerk) mehr musikalisch als dramatisch angelegt sind und meist nur zur Zeichnung des äußeren Hintergrundes dienen. Es liegen ihnen daher ähnliche Formen zugrunde wie den Arien, so zwei- und dreiteilige Gebilde, besonders häufig aber Da capo-Formen.

Die Ouvertüren sind, was gegenüber den italienischen Operneinleitungen, die Gluck bis 1756 verwandte, einen großen Fortschritt bedeutet, größtenteils einsätzig und geben inhaltlich zwar noch nicht wie die seiner meisten Reformwerke, Gedanken und Gefühlsverlauf der Handlung, wohl aber ihre Exposition, indem sie den allgemeinen Stimmungsgehalt der folgenden Oper andeuten. Man prüfe diesbezüglich das Vorspiel zu „Cythère assiégée" I., welches die Festesstimmung der ersten Szene wiedergibt[28]) und die auf der Dominante schließenden Ouvertüren zum „Cadi dupé"[29]) und zu „la rencontre imprévue". Ausnahmen von diesem einsätzigen Formentypus bilden, soweit man dies nach dem vorhandenen Material beurteilen kann: Die zweiteilige, einer kleinen symphonischen Dichtung ähnliche (Gewittersturm!), ebenfalls die erste Szene vorbereitende Ouvertüre zu „l'île de Merlin", welche Gluck bekanntlich, dort in umgekehrter Satzfolge, für „Iphigénie en Tauride" (1778) verwendet hat, und die italienische Symphonia, welche der zweiten Fassung des „Zauberbaumes" („l'arbre enchanté") vorangestellt ist und ihrerseits im ersten Satz den ländlichen Schauplatz der Handlung, im Mittelteil das zarte, sonnige

[28]) Es wurde von Gluck später für eine ähnliche Situation zur Feier des Amor in seinem Pariser „Orpheus" verwendet. Als Vorspiel zur 2. Fassung von „Cythère assiégée" hat Gluck bekanntlich die auf Zweiteiligkeit geänderte Ouverture von „Paris und Helena" verwendet.

[29]) Das Ouverturenthema zum „Cadi dupé" — Wotquenne gibt in seinem themat. Verz. (S. 72) irrtümlicherweise ein unrichtiges an — findet sich rückwärts als Musikbeispiel Nr. 1.

Digitized by Google

Wesen der Heldin des Stückes, im letzten Satz den Jubel und die Freude der Liebenden über ihre Vereinigung zeichnet. — Hier, wie in den Werken Grétrys sind jedenfalls die Wurzeln der Programmouvertüre des 19. Jahrhunderts zu suchen.

Bei eingehender Untersuchung der Melodik in den Gluckschen Singspielen, sei es, daß wir sie auf die Architektonik im thematischen Aufbau, auf die vorkommenden Intervalle, oder auf die musikalisch-architektonische Profilation hin prüfen und die Ergebnisse gleichzeitig mit den Werken anderer Meister vergleichen, ergibt sich für jede der genannten Gruppen, daß wir innerhalb der Originalbeiträge Glucks, trotzdem der einheitliche Charakter jeder komischen Oper vollständig gewahrt bleibt, zwei grundsätzlich verschiedene Stilarten nebeneinander vertreten finden: Neben Arien mit rein kantablem Charakter stehen nämlich vielfach auch solche, die im Anschluß an das Wort entstanden, halb Gesang, halb Sprechgesang sind, bei denen das dramatisch-deklamatorische Prinzip stark im Vordergrund steht, ein Moment, das für Gluck, dessen Opernreform ja vorzüglich darauf fußt, besonders charakteristisch ist.

Am meisten vertreten sind allerdings die volksliedartig einfachen Themen, die entweder französisches Gepräge tragen und wahrscheinlich in Anlehnung an das Vaudeville entstanden sein dürften[30]), oder aber süddeutsches, speziell wienerisches, wie dies einzelne an Melodien der Stegreifkomödie[31]), wie auch an Mozart und Haydn gemahnende Stellen deutlich verraten. Vorherrschend ist demnach ebenmäßige periodische Gliederung, der sogenannte Liedtypus, „der den Tanz und Liedweisen des Volkes entstammt und übrigens auch ein Hauptcharakteristikon der französischen Tanzmusik ist"[32]). Auch der „Fortspinnungstypus" findet sich besonders in frei angelegten dramatischen Arien — ein typisches Beispiel wäre die Auftrittsarie des Chrysante in „la fausse esclave" — recht häufig.

Betrachtet man die Tonbewegung der Gluckschen Singspielmelodien im Detail, so fallen neben häufiger Verwendung großer Intervallsprünge, mit denen Gluck stets erregte Stimmungen, Leidenschaft und höchste Spannung des Gemütes malt, die zahlreichen Tonwiederholungen auf, die er ebenfalls in den hohen Dienst der Charakteristik stellt. Nicht nur komische

[30]) Über die Beeinflussung Glucks durch Vaudevilles (vergl. z. B. Nr. 14 vom „arbre enchanté" und das Vaudeville: „Mi mi fa re mi", das Gluck durch dieses air nouveau ersetzt hatte) ist zusammenfassend zu sagen, daß wohl manche seiner Melodien ihrem allgemeinen Charakter nach, an solche französische Lieder erinnern (man vergleiche sie mit den rückwärts enthaltenen Musikbeisp. aus d. Clé du caveau!), daß aber direkte Übereinstimmung mit bestimmten Vaudevilles nicht anzutreffen ist.

[31]) Ländler, Walzer, ja auch polkaartige Melodien kommen vor, letztere zweifellos Erinnerungen aus Glucks in Böhmen verbrachter Jugendzeit. Man beachte den Einfluß, der sich von seiten des volkstümlichen Wiener Theaterliedes geltend machte. (Vergl. R. Haas: Wiener Komödienlieder aus drei Jahrhunderten.)

[32]) Fischer W.: Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klassischen Stils, S. 29.

Digitized by Google

Wirkungen werden auf diese Weise hervorgebracht, auch eiserne Strenge und Unerbittlichkeit wird durch Tonwiederholung, die dann vor allem in der Begleitung auftritt, gekennzeichnet[33]). Neben zahlreichen „Murky" sind besonders „gehende Bässe" häufig anzutreffen, die Ausdruckszwecken dienend, meist aufwärts schreiten und sowohl der diatonischen Tonleiter folgen[34]), als auch durch Chromatik, ein besonders gern angewendetes Kunstmittel, charakterisiert sind[35]). Koloratur und Tonschnörkeleien sind sehr spärlich verwendet und wenn sie auftreten, stets illustrierend und tonmalerisch gebraucht, so daß die Behandlung der Singstimme mit wenigen Ausnahmen („La rencontre imprévue", II. Akt, Nr. 11) höchst einfach gehalten ist.

Und nun zur musikalisch-architektonischen Profilation. Durch was für Faktoren ist sie bei Gluck durchgeführt? „Bei den altklassischen Motivbildungen ist harmonische und rhythmische Ruhe auf den besten Taktteilen sehr selten"[36]). Die Gluckschen Singspielmelodien daraufhin untersucht, ergeben, daß wir es hier mit einem Übergangsstadium zu tun haben; denn die Profilation erfolgt bald auf diese, bald auf jene Weise: Manchmal ist die Ruhe des guten Taktteiles in harmonischer Hinsicht durch Vorhaltbildung gestört[37]), was den Rhythmus betrifft, durch alla-Lombarda-Synkopen — dies allerdings nicht sehr häufig — stark beeinträchtigt, oder melodisch durch vereinzelnt vorkommende Triller oder Vorschläge erschüttert[38]), wodurch aber gleichzeitig eine Hervorhebung der betreffenden Stelle, also Profilation entsteht. Es gibt aber genug Melodien, bei welchen die Profilation, was schon auf ein fortschrittlicheres Entwicklungsstadium hinweist, durch Ruhe des guten Taktteiles erfolgt[39]). Bei all den verschiedenen Stilkriterien, die natürlich auch für die ganze Zeit charakteristisch sein werden, ist festzuhalten, daß sie kombiniert auftreten, daß oft fortschrittliche Momente mit typischen Wendungen aus der früheren Epoche gleichzeitig anzutreffen sind.

Bezüglich der Stimmführung in den komischen Opern Glucks gilt das Grundgesetz altklassischer monodischer Symphonik, welches lautet: „Träger der Bewegung ist stets die Melodie oder der Baß, die Mittelstimmen sind von diesen abhängig[40])." Neben streng homophoner Stimmführung ist in vielen Ensemblesätzen auch kontrapunktische Technik zu beobachten, allerdings sind die Stimmen an den betreffenden Stellen meist nur leicht imitatorisch (auch nur rhythmische Imitation oder ein bloßes Alternieren der

[33]) Siehe Musikbeispiel Nr. 2.
[34]) Siehe Musikbeispiel Nr. 3.
[35]) Siehe Musikbeispiel Nr. 4.
[36]) W. Fischer: Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klassischen Stils, S. 47.
[37]) Siehe Musikbeispiel Nr. 5.
[38]) Siehe Musikbeispiel Nr. 6.
[39]) Siehe Musikbeispiel Nr. 7.
[40]) W. Fischer: Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klassischen Stils, S. 63.

Digitized by Google

Stimmen kommt vor), selten wirklich fugenartig gebaut; gewöhnlich ist nur der Anfang eines solch mehrstimmigen Gesanges auf polyphone Art angelegt und erstreckt sie sich nur auf die Stimmeneinsätze der verschiedenen teilhabenden Personen, die im folgenden in schlichten Terzen und Sexten weitersingen. Nur einen einzigen Beleg kann ich dafür anführen, daß die polyphone Schreibart länger beibehalten wird: Dies trifft im zweiten Teil des letzten Quartettes von „Cythère assiégée" (Nr. 24) zu, der einen regelrechten Kanon darstellt. Diese Art der Technik, wie wir sie in den Ensemblesätzen Glucks vorfinden, läßt sich in ganz ähnlicher Weise bei den italienischen und französischen Vertretern des Singspielgenres beobachten. Die Frage, warum Gluck sich in so geringem Maße der Kontrapunktik bediente, hängt — abgesehen, daß sie in dem leichten Genre der komischen Oper kaum vermißt werden wird — einerseits vielleicht mit seiner technischen Ausbildung zusammen[41]), ist aber anderseits, und zwar vorwiegend, aus seinem eigenen Wesen zu erklären[42]); denn „sein stets aufs Einfache gerichteter künstlerischer Charakter[43])" war wohl die Hauptursache, weshalb er nicht nur gegen die Koloratur, sondern auch „gegen jede Art dramatische Polyphonie, die ihm verwirrend und unnatürlich vorkommen mußte, Abneigung empfand"[44]).

Wenn man die Arien, Ensemblesätze und wenigen Instrumentalsätze bezüglich ihrer Harmonik untersucht, findet man vor allem, daß die verwendeten Dur-Tonarten der Zahl nach die Moll-Tonarten weitaus überragen. Bezüglich der fremden Tonarten innerhalb eines Stückes ist zu konstatieren, daß solche, abgesehen von der Dominante, der Unter- und Wechseldominante, sowie der Parallele und Variante, ziemlich selten vorkommen. Zu wiederholten Malen kehrt die Wendung Tonika-Dominante, Dominante-Tonika wieder und nur bei erregten Situationen, an Stellen, welche Gluck des Ausdruckes halber besonders wichtig erschienen, die er auch sonst reicher bedacht hat, verläßt er diesen engen Bereich, um durch weitere Modulation und alle möglichen harmonischen Kunstmittel die richtige Wirkung zu erzielen. Zu den musikalisch-technischen Mitteln dieser Art zählt in erster Linie die neapolitanische Sext und der einfach übermäßige Terzquartakkord, wie er zum Beispiel in Nr. 1 vom „Cadi dupé" im Verein mit dem auf ihn folgenden Vorhalt zur Schilderung des Schmerzes meisterhaft verwendet ist[45]). Der Querstand, der übermäßige und verminderte Dreiklang, der übermäßige Dominantseptakkord samt seinen Umkehrungen, vor allem aber ver-

[41]) Kurth E. (Die Jugendopern Glucks) weist diesbezüglich darauf hin, daß Gluck sich nie intensiv mit Kirchenmusik beschäftigt hat (S. 245).

[42]) Adler G. (Der Stil in d. Musik): „Der Stil ist die Äußerung des Charakters des Künstlers, im Wesen desselben selbst begründet."

[43]) Kretzschmar H.: Zum Verständnis Glucks, S. 197.

[44]) Abert-Jahn: Mozart, I. Bd., S. 684.

[45]) Siehe Musikbeispiel Nr. 8.

Digitized by Google

minderte Septakkorde erscheinen stets bei kritischen Situationen. Mit Vorliebe verwendet Gluck auch den jähen Wechsel von Dur und Moll, ein italienisches Stilelement. Neben zahlreichen Ausweichungen, die ein Wesentliches dazu beitragen, erregte Stimmungen plastischer zu gestalten, finden sich natürlich auch ausgesprochene, wenn es der Text fordert, ungestüm vorwärtsdrängende Modulationen vor, und zwar sowohl diatonische, als auch — es wurde früher schon auf die häufig vorkommenden chromatischen Bässe hingewiesen — chromatische Modulationen. Was die Kadenzen betrifft, erinnere ich an die häufig vorkommenden Halbschlüsse, die allerdings so wie die oft anzutreffende kadenzartige Stufenfolge VII I und die zu Ausdruckszwecken gebrauchten phrygischen Schlüsse[46]) immer nur innerhalb einer Nummer abschlußartig zur Verwendung gelangen, während ihr Ende, nur mitunter durch trugschlußartige Wendungen hinausgeschoben, fast immer die übliche Stufenfolge II $\frac{6}{4}$ V I oder IV $\frac{6}{4}$ V I aufweist.

An einem anderen wichtigen formgebenden Faktor der Musik, der Rhythmik, läßt sich vielleicht am besten studieren, wie stark sich Gluck dem jeweils unterlegten Text anpaßte, sowohl äußerlich durch richtige „akzentische Silbenprofilation", was die völlige Vertrautheit dieses Meisters mit der französischen Sprache beweist, als auch inhaltlich, da das speziell durch den Rhythmus bedingte physiognomische Gepräge seiner Musiknummern mit den im Text angedeuteten Gefühlsstimmungen und Situationen in genialer Weise übereinstimmt.

Bezüglich des deklamatorischen Momentes seien für die verschiedenen Arten, wie sich die sprachliche Akzentuation und die musikalische Betonung Glucks decken, folgende Fälle als typisch angeführt:

1. Die Melodie schreitet in gleichen Notenwerten fort, unterscheidet schwer und leicht nur durch die Stellung im Takt[47]).

2. Sie hebt die schwere Silbe außerdem noch durch den größeren Notenwert hervor, was besonders häufig ist[48]).

3. Sie bringt bei Beobachtung obiger Forderung (Betonung und Tondauer) auf einzelne Silben mehrere Töne[49]).

4. Die betonten Silben werden, außerdem durch die Stellung im Takt, noch in der Tonhöhe hervorgehoben, ein diastematisches Moment, das streng

[46]) Man vergleiche dazu die vielen phrygischen Wendungen, die sich besonders bei Philidor vorfinden, den Cucuel (Les créateurs de l'opéra comique, p. 175) mit Recht als „un harmoniste" gegenüber den übrigen Vertretern der opéra comique bezeichnet und bei dem speziell dieser Zug neben vielen anderen seine künstlerische Verwandtschaft zu Gluck bezeugt. Er fühlte sich ja überhaupt zu Gluck sehr hingezogen, dies beweist die bekannte Tatsache, daß er sich der Arie „l'objet de mon amour" aus Glucks „Orpheus" (I. Akt, Nr. 7) einfach bemächtigte und sie mit anderem Text, bloß nach A-Dur transponiert, in seinem „Sorcier" verwandte.

[47]) Siehe Musikbeispiel Nr. 9.

[48]) Siehe Musikbeispiel Nr. 10.

[49]) Siehe Musikbeispiel Nr. 11.

Digitized by Google

genommen zur Melodik gehört, sich hier aber, wie auch das folgende, zwanglos anfügen läßt[50]).

5. Ganz kleine melodische Details weisen mitunter darauf hin, daß wir es hinsichtlich der Deklamation mit einem Meister zu tun haben, der nicht nur die erwähnten melodischen und rhythmischen Grundgesetze derselben streng beobachtet, sondern der sein intensives Eindringen in den Text noch auf andere Weise bezeugt, nämlich durch den Sinnakzent[51]).

Hinsichtlich des psychischen Ausdruckes könnte man die Arien, was ihre Rhythmik betrifft, ebenso auch bezüglich ihrer Melodik, in zwei Reiche gliedern: solche, die einfachen, ich möchte sagen französischen oder durch die Stegreifkomödie beeinflußt, volkstümlich deutschen Melodiebau aufweisen, sind bald von graziöser, leicht fließender, bald von lebendig flotter Bewegung, und andere, die melodisch von echt Gluckschem Geiste belebt und beseelt, sich gewaltig von diesen unterscheiden, sind von markigem, herbem, mitunter aber auch heiter komischem, Personen und Situationen deutlich charakterisierendem Rhythmus beherrscht[52]).

Das Orchester, welches bei den komischen Opern Glucks Verwendung fand, umfaßte in seiner größten Ausdehnung nebst begleitendem Cembalo: Streichquartett (erste und zweite Violine, Viola und Baß) oder Streichquintett (außer den genannten noch eine Violine principale oder eine zweite Viola), zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner; um besondere Wirkungen hervorzubringen, kamen noch Englisch Horn, Piffero, Piatti, Triangel, Salterio, Tamburin und wahrscheinlich auch Trommel hinzu. Über die Verwendung und Führung der einzelnen Instrumente wäre kurz folgendes hervorzuheben:

Die erste Violine hält sich meist an die Singstimme, sei es, daß sie ganz unison mit ihr fortschreitet oder, daß sie die Melodie derselben einigermaßen ausschmückt und bereichert; nur selten dient sie zu wirklicher Umspielung oder sinkt zum gewöhnlichen Begleitinstrument, mit den übrigen Streichern nur Akkordtöne spielend, herab. Der zweite Violinpart, wenn nicht bloße Einklangsverstärkung des ersten, steht zu diesem gewöhnlich in Terzen-, respektive Sextenverhältnis oder führt einfache Begleitungsfiguren aus und vereinigt sich zu diesem Zweck mit der Viola, die, nur als Füllstimme dienend, meist recht stiefmütterlich behandelt ist. Endlich wäre noch das mit „basso" bezeichnete, tiefste Saiteninstrument zu nennen, dessen Part, wie es für jene Zeit ja selbstverständlich ist, am Cembalo mitgespielt wurde. Wichtig scheint es mir, darauf hinzuweisen, daß durch anscheinende Kleinigkeiten, zum Beispiel mit Hilfe des Pizzicato oder durch die Heran-

[50]) Siehe Musikbeispiel Nr. 12.

[51]) Siehe Musikbeispiel Nr. 13. Über den Ausdruck Sinnakzent siehe Riemanns Katechismus der Gesangskomposition. S. 140.

[52]) Als spezielle Beispiele rhythmischer Detailmalerei könnten wohl am besten die Nummern 6 und 7 aus „La rencontre imprévue" herangezogen werden.

Digitized by Google

ziehung einer Violine principale, oder durch die anspruchslose Anweisung con sordini oft prächtige Wirkungen erzielt werden, die es verständlich machen, wie man Gluck als den „Ahnherrn der späteren romantischen Orchestrationskunst" bezeichnen konnte.

Zu den verwendeten Holzblasinstrumenten zählt in erster Linie die mit der ersten Violine unison fortschreitende oder mit der Singstimme in reizvollster Weise konzertierende Flöte (gewöhnlich Flauto bezeichnet[53]), nebst der kleinen Flöte, dem sogenannten Piffero, das durch seinen munteren Charakter in dem lebhaft sprühenden Trinklied des Karawanenführers in „la rencontre imprévue" (III. Akt, Nr. 3) glückliche Verwendung fand und welches nicht zuletzt der Ouvertüre desselben Singspieles ihr orientalisches Kolorit verleiht. Wichtig sind ferner die Oboe (hie und da auch „Hautbois" angegeben), ebenfalls wie in der Zeit vor der Individualisierung der Bläser gebraucht und eine Abart dieses Instrumentes, das Englisch Horn (corno inglese), welches bald mit einem anderen Soloinstrument den Gesang führend, bald akzessorisch verwendet ist. Auch das Fagott geht in den meisten Fällen col basso oder con le viole und tritt nur hie und da selbständig hervor („le cadi dupé", Nr. 2[54]).

Von Blechblasinstrumenten sind in den Gluckschen Singspielen bloß Hörner (Corni) angegeben, die unison oder in Terzen und Sexten gesetzt sind und entweder in langen Notenwerten den Tönen des Dreiklanges folgen oder con i violini gehen.

Die Schlaginstrumente hat Gluck in ganz besonders origineller Weise verwendet, sei es, daß er mit ihrer Hilfe durch exotische, fremdartige Farbengebung einzelnen Nummern türkisches Gepräge zu geben versucht, sei es, daß er sie in feinsinniger Weise zu anderen Ausdruckszwecken ausgewählt und verwendet hat. Der „betrogene Kadi", überhaupt eine Fundgrube glücklichster Einfälle des Meisters auf diesem Gebiete, liefert für das zuletzt Gesagte schlagende Beweise. Dort finden wir den rauschenden Klangeffekt des Salterios treffend ausgenützt (Nr. 15), das nur rhythmisch notierte Tamburin glänzend verwertet (Nr. 7), ja sogar die Triangel zur Schilderung des lüsternen Kadi (Nr. 6) herangezogen[55]). Zur Hervorhebung des Lokalkolo-

[53]) Bei Gluck sind meist die italienischen Bezeichnungen für die Instrumente gewählt, in den Partituren seiner französischen Zeitgenossen und Nachfolger der opéra comique sind statt dessen stets die korrespondierenden französischen Ausdrücke anzutreffen.

[54]) Mir stand die im Hamburger Stadttheater befindliche Orchesterpartitur des „Cadi dupé" zwecks Einsichtnahme zur Verfügung.

[55]) Wie armselig ist besonders hinsichtlich der Instrumentation das gleichnamige Singspiel von Monsigny! G. Cucuel, sonst ein warmer Verteidiger der französischen Vertreter der komischen Oper, gibt die Überlegenheit des Wiener Meisters ohneweiters zu, indem er sich äußert (Les créateurs de l'op. com., p. 137): „La partition de Monsigny ne souffre pas la comparaison avec la musique tour à tour spirituelle et tendre du maître viennois."

Digitized by Google

rits dienen in einigen Nummern von „Rencontre imprévue" noch Trommel (Tamburin) und Becken (Piatti), beides typische Instrumente der Janitscharenmusik[56]).

Zusammenfassend läßt sich also über die technische Behandlung und die Art der Kombination der genannten Instrumente feststellen, daß der unisone Gang der Instrumente, wie es der Zeit entsprach, überaus häufig, bei Gluck aber ganz besonders beliebt ist und daß es bezüglich ihrer Auswahl und Zusammenstellung zu Klangkörpern im Vergleich zu den zeitgenössischen Gepflogenheiten als eigenartig erscheint, daß nur dort, wo ein tieferliegender Grund Veranlassung dazu bietet, über das Streichquartett hinaus reicher instrumentiert wird[57]); daran aber erkennen wir wieder einmal Gluck, den späteren Reformator, denn die strenge Zurückhaltung im Ausdruck, die bewunderungswürdige Ökonomie[58]) gehören ja mit zu den subjektiven Charakterzügen seines Stils, welcher sich in vollster Klarheit und Reinheit allerdings erst in der folgenden, seiner letzten Schaffensperiode offenbart.

Betrachtet man ganz allgemein, von den verschiedensten Standpunkten aus, das Charakterisierungs- und Ausdrucksvermögen in den Arien Glucks, also die inhaltliche Seite seiner Musik, dann ergibt sich als Tatsache, daß in seinen Singspielen, wie bei den französischen Vertretern der opéra comique[59]), nur in geringerem Maße, allerlei musikalische Naturbilder — man denke an die drei Tongemälde in „la rencontre imprévue" (III. Akt, Nr. 7, 8, 9) — anzutreffen sind, daß aber bei Gluck weit häufiger als solche konkrete, der Außenwelt angehörende Dinge, seelische Empfindungen und Gefühle, Gedanken und Begriffe, die im Text ausgesprochen sind, in der Musik gemalt und ausgedrückt erscheinen.

Auch hat Gluck, was seinem eigenen Wesen entspricht, bei der Zeichnung der Charaktere, kernige, markante Persönlichkeiten mit weit größerer Sorgfalt bedacht, als unbedeutende französische Gestalten seiner Singspiele. Typisch sind vor allem die Zornesarien (zum Beispiel: „Cours à ta belle, fils ingrat!" in „la fausse esclave"), die ja zum Bestand der komischen Oper überhaupt gehören und auch bei Dittersdorf, Mozart, Philidor u. a. nicht

---

[56]) Über die Beeinflussung von Mozarts „Entführungsouverture" durch die türkische Instrumentation Glucks in „La rencontre imprévue", welche wohl nicht zu leugnen ist, siehe Abert-Jahn, I. Bd.

[57]) Wir erinnern uns da an Glucks eigene Worte in der Vorrede zur „Alceste": „Die Instrumente müssen immer im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden."

[58]) Dies darf wohl als einer der schönsten Belege für die Richtigkeit der Behauptung G. Adlers gelten: „Gerade in der Beschränkung zeigt sich Meisterschaft, kann sich Vollendung erweisen." (Der Stil in der Musik, S. 15.)

[59]) Besonders Philidors Opern sind typisch für tonmalerische Effekte. („Le maréchal ferrant, „le bûcheron"!)

Digitized by Google

fehlen, die aber speziell unserem Meister besonders gut gelungen sind; fast alle verraten in Melodik und Rhythmik seine mächtige Herrschernatur. Für die zahlreichen Liebesarien und Duette, „La rencontre imprévue" ausgenommen — denn hier sind die Gesänge von Ali und Rezia durch edle, innige Melodik und zarte Instrumentation ausgezeichnet — hat er im allgemeinen nicht viel übrig, entfaltet seine reiche Erfindungs- und Ausdruckskraft aber um so erfolgreicher in Klagearien, Trinkliedern und zur Schilderung von Zankszenen. Die Schlußchöre tragen meist das Charakteristikon der Fröhlichkeit und harmlosen Freude, mitunter dienen rhythmische Mittel dazu, in ihnen eine Steigerung zu entfalten. Zu den lustigsten, heitersten Stücken zählt in musikalischer Hinsicht zweifellos „l'arbre enchanté", in dem besonders die drolligen Arien des alten „Thomas" Meisterstücke dieser Art sind. Aber auch in den übrigen komischen Opern, vor allem in „la rencontre imprévue"[60]) findet man zahlreiche Arien und Ensemblesätze, die in ihrer grotesken Komik bisweilen an italienische Buffokomponisten erinnern, in graziöser Schelmerei auf französisches Muster hinweisen, oder aber den frischen, kernigen, echt deutschen Humor des Meisters selbst wiederspiegeln.

Wie man sich aber auch bemühen mag, die einzelnen stilbildenden Momente hervorzuheben, bewahrheitet sich speziell auf dem Gebiete der Kunst immer wieder die Grunderkenntnis: „die Teile bestimmen nicht restlos das Ganze", oder wie G. Adler dies in folgenden Worten poetisch ausdrückte[61]): „Neben äußerlich faßbaren stilistischen Momenten der einzelnen Stilperioden treten physiognomische Züge hervor, die im Charakter des einzelnen Werkes, des schaffenden Tonsetzers liegen, die gleichwie Imponderabilien nicht zerlegt werden können. Im Kunstgenuß wirken sie als ein Fluidum auf den Hörer, wie der Duft auf den Beschauer der Blume."

Um das Bild der Gluckschen Singspiele zu vervollständigen, seien nun, nach den angestellten Betrachtungen über die darin vorkommenden airs nouveaux, die allerwichtigsten Eigenheiten der Vaudevilles-Einlagen hervorgehoben! Daß das europäische Volkslied, darunter auch das französische „eine entwicklungsgeschichtliche Mission erfüllte, die in der Vermittlung und Überleitung von niederen Entwicklungsstadien zu den höheren der europäischen Kulturmusik besteht"[62]), dies bewahrheitet sich besonders am Vaudeville[63]), an jenen schon auf einer verhältnismäßig hohen Stufe

---

[60]) Siehe Musikbeispiel Nr. 14.

[61]) G. Adler: Der Stil in der Musik, S. 112.

[62]) Lach R.: Melopöie, S. 371 und 376.

[63]) Der Name Vaudeville läßt sich wohl am wahrscheinlichsten (manche leiten ihn aus Vauls de ville = „Lieblinge der Stadt", oder im Zusammenhang mit dem Volksdichter Olivier Basselin von dem Ort Vau de Vire in der Normandie ab) aus dem französischen „Voix de ville" (Stimme der Stadt) erklären.

Digitized by Google

stehenden Gesängen der Stadt, die sich ihrem Wesen nach vom einfachen schlichten Volkslied, wie es auf dem Lande bestand, ziemlich deutlich unterschieden[64]). Schon allein die Formen dieser Lieder, ihre scharf abgegrenzten, symetrischen, meist achttaktigen Konstruktionen sind Zeugen der sich allmählich herausarbeitenden architektonischen Gliederung, beweisen aber anderseits in ihrer Einfachheit und Enge der Bogenführung, daß wir es mit musikalischen Produkten des Volkes zu tun haben. Weit interessanter noch spiegelt sich das Übergehen der einen Entwicklungsphase in die andere in der Melodik wieder: Neben ganz primitiver Tonwiederholung, skalenmäßigen Fortschreitungen, engen, monotonen Intervallschritten, stößt man mitunter, bei Vaudevilles, die aus späterer Zeit stammen, auf Sprünge in der Melodie und größere Bewegungsfreiheit. Auch finden wir neben melismatischer Erweiterung und Breite der Schlußkadenzen eine bereits fortschrittlichere Art der Profilation als diese es ist: die Hervorhebung des guten Taktteiles, sei es durch die Verlängerung des rhythmischen Wertes auf 1, sei es durch Anbringung von Ornamenten. Vorschläge, Triller, Mordente und dergleichen kommen überhaupt häufig genug vor, war doch das Verzierungswesen von jeher in Frankreich beim Volkslied ganz besonders beliebt. Die Rhythmik ist dem Volksliedcharakter gemäß, von gemächlicher, vorwiegend aber leicht graziöser oder hüpfend fröhlicher Beweglichkeit, fast immer aber scharf und prägnant und den meist kurzatmigen, der Sprache konformen Melodien angemessen. Viertel-, Achtel-, manchmal auch Sechzehntelnotenwerte sind Faktoren des jüngeren Vaudevilles. Auch der harmonische Aufbau gestaltet sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, äußerst einfach, doch muß hervorgehoben werden, daß beide Tongeschlechter anzutreffen sind und, was einigermaßen erstaunlich sein dürfte, daß Molltonarten sogar ziemlich häufig vorkommen. Jedenfalls weist jeder der stilbildenden Faktoren — dies sei zusammenfassend bemerkt — auf die Tanzmusik hin, als die Hauptquelle, aus der das Vaudeville seine ergiebigste Anleihe schöpfte, sei es, daß es sich um solche altfranzösische Weisen selbst handelt, sei es, daß die Begründer der Vaudeville-Komödie durch sie angeregt[65]), ähnliche, leicht ins Gehör gehende Lieder erfanden.

Daß der musikalische Ausdruck derselben den ursprünglichen frivolen, witzigen, ja satirischen Textunterlagen (drei- bis sieben- und mehrsilbige Verse) gemäß, gewöhnlich von leichtfertigem, seichtem Charakter ist, braucht nicht erst betont werden, das versteht sich bei diesen Gassenhauern

---

[64]) Siehe diesbezüglich Tiersot J.: Histoire de la chanson populaire en France, p. 226.

[65]) Viele der besten Vaudevilles verdanken wir Gilliers, Grandval, Mouret u. a. Aber auch Lieder von späteren Komponisten, z. B. von Rousseau, Blaise, Philidor u. a. sind Vaudevilles geworden, mit dem Tag, da sie in anderen Singspielen, als für die sie komponiert waren, auf neuem Text verwendet wurden. Siehe darüber Font A., p. 251.

Digitized by Google

ja von selbst[66]). Um das Gesagte zu illustrieren, werden die in den komischen Opern Glucks vorkommenden Vaudevilles, soweit sie im „Clé du caveau" auffindbar waren, samt Timbres und näheren Angaben über Autoren usw. dieser Studie als Anhang beigefügt, wobei die besonders häufig wiederkehrenden, was gewöhnlich bei ähnlichen oder gleichen Situationen der Handlung der Fall ist, durch Kreuze kenntlich gemacht sind.

Über die Bedeutung Glucks als Singspielkomponisten herrschen unter den zeitgenössischen[67]) und späteren Musikschriftstellern und -forschern von rein negativen Urteilen angefangen[68]) bis zu überschwänglichen Lobeserhebungen und Verdienstzuschreibungen[69]), die verschiedensten Ansichten; rein objektiv läßt sich als Resultat unserer bisherigen Untersuchung jedenfalls feststellen, daß die Singspiele Glucks, abgesehen von ihrer großen Bedeutung als Vorbereitung für seine späteren Reformopern[70]), rein äußerlich in einer Zeit einsetzen, in welcher sich die opéra comique, wie Tiersot bemerkt[71]), noch „à sa période de tâtonnement et d'obscurités" befand und daß sie durch Elimination der Vaudevilles zugunsten der „airs nouveaux" ein Wesentliches zur Entwicklung dieser Operngattung beigetragen haben, obgleich man deshalb weder Gluck, weil er Deutscher war, noch Hiller, dessen Textunterlagen zwar deutsch, im Grunde, aber doch wenig veränderte Favart-Komödien sind[72]), der zwar die volkstümliche Liedform verwendete, aber stark italienischen Einfluß nicht verleugnen kann — sondern in vollem Maße eigentlich erst Mozart als den Schöpfer der deutschen komischen Oper bezeichnen darf.

---

[66]) Rousseau äußerte sich über das Vaudeville recht abfällig (Font, p. 17): „L'air des vaudevilles est peu musical... on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni mesure."

[67]) Vergl. Schubart D.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 226 und S. 267. Von Favart ist unter den „poèsies fugitives" (Mem. et Cor., III. Bd.) ein Gedicht erhalten, in dem er Glucks Größe als Singspielkomponist anerkennt, die den Dichter vergessen läßt.

[68]) Hanslick E.: Aus dem Opernleben der Gegenwart, S. 135: Gluck hat Philidor und Monsigny studiert, ohne sie zu erreichen.

[69]) M. Arend (in der Vorrede der von ihm herausgegebenen Partitur der „Pilgrime von Mekka"): „La rencontre imprévue" sei die beste komische Oper, die je geschrieben worden ist.

[70]) Siehe diesbezüglich die Ausführungen von Abert in seinem Mozart-Werk, I. Bd., S. 676. Auf konkrete Ähnlichkeiten zwischen Liedern der Singspiele Glucks und Melodien seiner späteren berühmten Werke verweist Tiersot J. (Soixante ans de la vie de Gluck, im Ménestrel).

[71]) Tiersot J.: Gluck (in d. Sammlung Maitres de la musique), p. 36.

[72]) Siehe Kretzschmar H.: Geschichte der Oper, S. 226 und Calmus G.: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, S. 92. Hillers Singspiele sind übrigens in Wien mit Mißerfolg aufgenommen worden. (Haas R.: Einleitung zu J. Umlaufs Bergknappen.)

Digitized by Google

Über die Technik der komischen Opern Glucks ist zusammenfassend zu sagen, daß sie eine Synthese einer großen Anzahl von Stilelementen seiner Zeit darstellen, daß italienische[73]), besonders süddeutsche Wendungen neben den französischen Vorbildern nicht zu verkennen sind, woraus sich gewisse Ähnlichkeiten und verwandtschaftliche Züge mit Mozart („Bastien und Bastienne"), Pergolesi („La serva padrona"), Rousseau, Monsigny, Philidor und anderen leicht erklären lassen. Es ist weiterhin bekannt, daß sich Glucks Einfluß besonders hinsichtlich der Melodik bei Gaßmann bemerkbar machte[74]), der 1764 als Nachfolger Glucks in Wien Theaterkapellmeister war, daß Dittersdorf, der glühende Anhänger und Verehrer unseres Meisters viel von ihm gelernt hat[75]), daß endlich Mozart, um dies noch einmal hervorzuheben, ganz besonders in einem Werke, das ihn endgültig von den Italienern entfernte, in der „Entführung", von Gluck unleugbar beeinflußt worden ist. Worin aber liegt der Grund, daß Gluck von dem jüngeren Meister so bald in Schatten gestellt, von diesem überboten wurde und daß seine Werke der Vergessenheit anheimgefallen sind, während die Singspiele Mozarts heute noch auf unseren Bühnen fortleben? Die Antwort, die auf diese Frage vielfach gegeben wird[76]), erklärt dies aus der Inkommensurabilität der beiden Künstler und der grundsätzlichen Verschiedenheit ihrer Persönlichkeiten und Kunstziele. Damit sind wir aber neben der oben erwähnten, eigenartigen Stilverschmelzung in den Gluckschen Singspielen, bei einer zweiten Gruppe wesentlicher Merkmale angelangt: denn Tatsache ist, daß nicht nur „die im organischen Entwicklungsgang gelegenen", sondern auch „die aus den individuellen Anlagen des Künstlers stammenden, subjektiven Erfordernisse des Kunststils"[77]) bei Gluck mehr denn je in die Wagschale fallen. Dieselben Faktoren, die gleichen physiognomischen Züge, die seinen Tragödien den Stempel Gluckschen Geistes aufdrücken — also höchste künstlerische Ökonomie, schärfstes Charakterisierungsvermögen der einzelnen, von einer höheren Warte aus gesehenen Gestalten, dabei asketisches Streben nach Einfachheit und dramatischer Wahrheit im Ausdruck unter Verzicht auf jede effektberechnende Wirkung usw. — all dies kennzeichnet zum größten Teil auch seine Singspiele, verleiht ihnen ihr eigenartiges Gepräge, unterscheidet sie von Werken anderer und bestimmt selbst ihren Wert, wenngleich er natürlich nicht die Höhe erreichen konnte, wie bei komischen Opern, die ihre Entstehung einem Meister verdanken, der alle

---

[73]) Goldschmidt H. (Geschichte der Musikästhetik im 18. Jahrhundert) und Kretzschmar H. (Geschichte der Oper) haben mehrmals betont, was Jomelli, Majo, Traetta für Gluck bedeuteten.

[74]) Donath G. — Haas R.: F. L. Gaßmann als Opernkomponist.

[75]) Riedinger L.: Karl v. Dittersdorf als Opernkomponist.

[76]) Siehe Abert-Jahn: Mozart, I. Bd., S. 708, 709 und Wortsmann St.: Die deutsche Gluck-Literatur.

[77]) Adler G.: Der Stil in der Musik, S. 6.

Digitized by Google

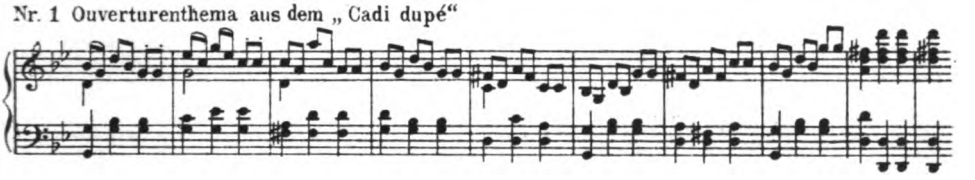
Eigenschaften eines Singspielkomponisten — vor allem überquellenden Melodienreichtum und heitere Naivität — in höchstem Grade in sich vereinigte. Trotzdem muß man sich vor Augen halten, daß sich Gluck nur auf Wunsch des Wiener Hofes mit derartigen Kompositionen beschäftigt hat, daß „der feierliche Hohepriester der musikalischen Tragödie“[78]) die ihm gestellte Aufgabe glänzend gelöst, an der Entwicklung des immer mehr aufblühenden Genres erfolgreich mitgearbeitet hat und daß ihm in der Geschichte der komischen Oper somit weit mehr Anerkennung gebührt, als sie ihm in den meisten Fällen bisher zuteil geworden ist.

[78]) Wie ihn Hanslick nennt. (Aus dem Opernleben d. Gegenwart, S. 132.)

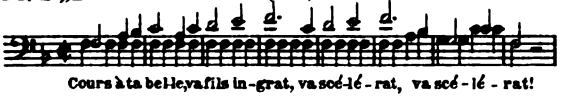
Digitized by Google

Musikbeispiele aus den Originalbeiträgen Glucks:

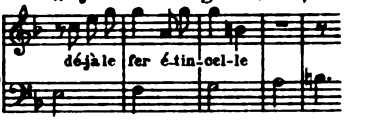
Nr. 1 Ouverturenthema aus dem „Cadi dupé“



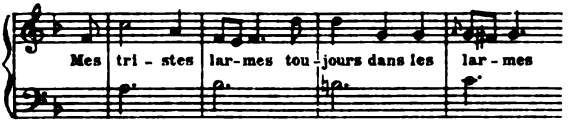
Nr. 2 „La fausse esclave“ (Nr. 1)



Nr. 3 „Cythère assiégée“ (Nr. 6)



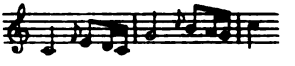
Nr. 4 „La fausse esclave“ (Nr. 9)



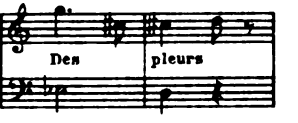
Nr. 5 „L'île de Merlin“ (Nr. 3)

Nr. 6 „Le cadi dupé“ (Nr. 10)

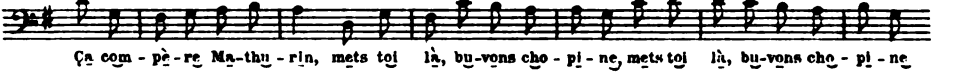
Nr. 7
„La rencontre imprévue“ (III. Akt, Nr. 6)



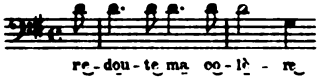
Nr. 8 „Le cadi dupé“ (Nr. 1)



Nr. 9 „L'yvrogne corrigé“ (Nr. 1)



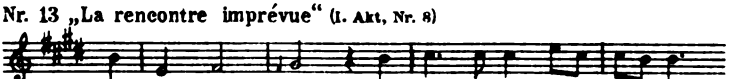
Nr. 10 „La fausse esclave“ (Nr. 8)



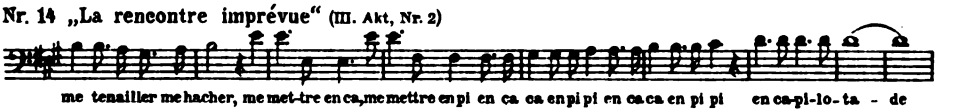
Nr. 11 „La rencontre imprévue“ (II. Akt, Nr. 2)

Nr. 12 „L'arbre enchanté“ (Nr. 11)

Nr. 13 „La rencontre imprévue“ (I. Akt, Nr. 8)



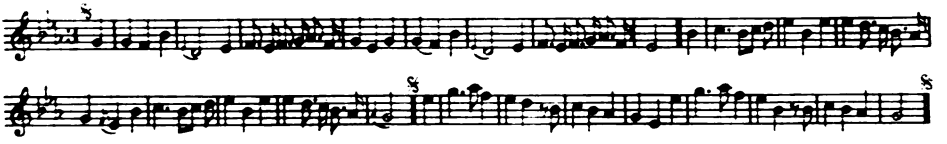
Nr. 14 „La rencontre imprévue“ (III. Akt, Nr. 2)



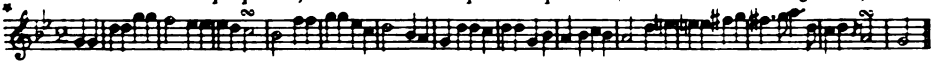
Digitized by Google

Musikbeispiele aus dem Clé du Caveau (Vaudevilles). Aus „la fausse esclave“.

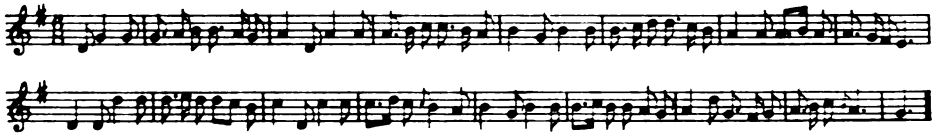
Timbre: Quel désespoir.



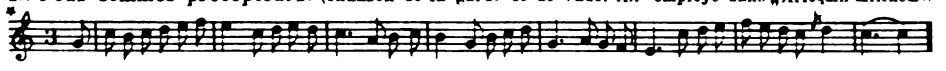
T.: Dormir est un temps perdu, oder: Je suis né pour le plaisir (Mouret: chanson d'Haguenier).



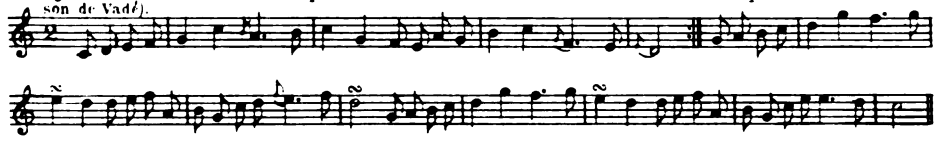
T.: Des trembleurs, oder: Une vielle, qui roupille. (Rameau: Isis, ballet d'amour).



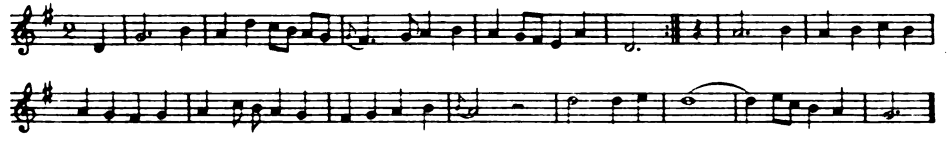
T.: Nous sommes précépteurs. (Chanson de la garde et de Vadé. Air employé dans „Arlequin afficheur“).



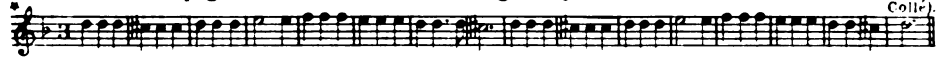
T.: Si je voulois être un tantet coquette de Bastien oder: A notre bonheur l'amour préside. (Blaise. Chanson de Vadé).



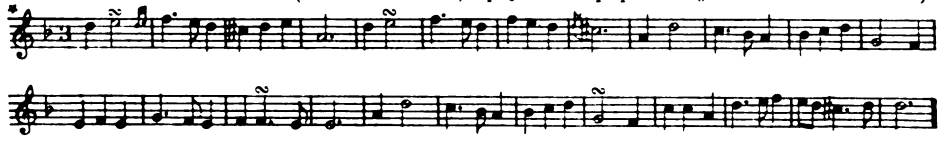
T.: C'est un enfant. (Rousseau: „Devin du village“).



T.: Des folies d'Espagne oder: On voit sortir d'une grotte profonde. (Air employé pour une chanson de Collé).



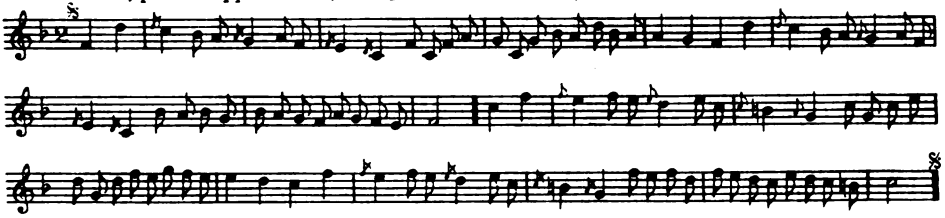
T.: Le démon malicieux et fin. (Air du Menuet d'Isis, employé dans le potpourri de „la tentation de St. Antoine“).



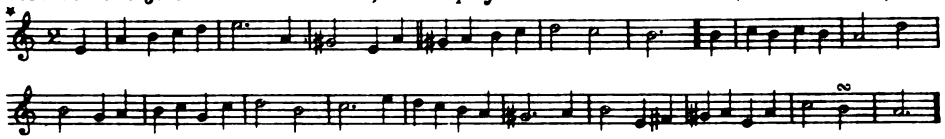
T.: De la confession, oder: je viens devant vous. (Albanèse, air employé par Désaugiers dans „l'anglais au caveau“).

Digitized by Google

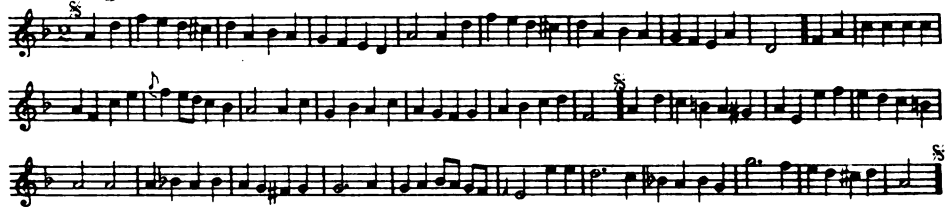
T.: Ah maman, que j'échappai belle. (Air anglais, chanson de Vadé).



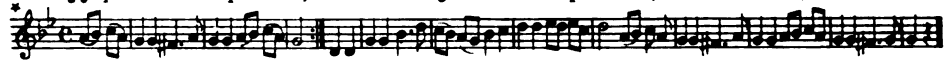
T.: Tout roule aujourd'hui dans le monde, oder: Déployons notre affiche entière. (Chanson ancienne).



T.: Si des galants de la ville. (Rousseau: Devin du village).

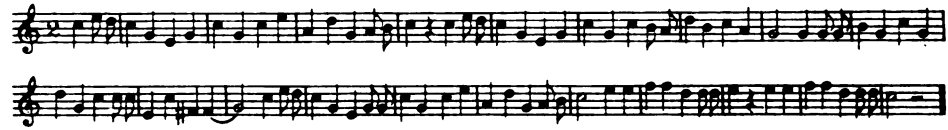


T.: Et j'y pris bien du plaisirs, oder: L'autre jour dans la prairie. (Chanson ancienne).

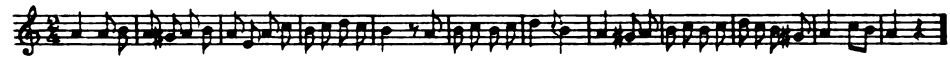


T.: Allons la voir à St. Cloud, oder: J'aimons avant tout l'honneur. (Air populaire et poissard).

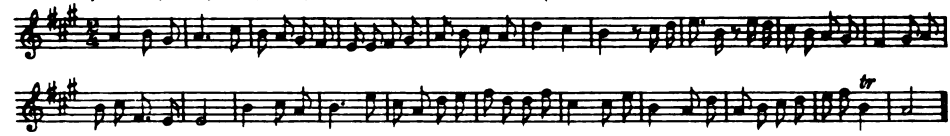
T.: Des Pierrots, oder: Le diamant perdu. (Vaudeville du Menuet du boeuf Doche).



T.: Vous m'entendez bien, oder: Où allez-vous M. l'abbé. (Refrain populaire).

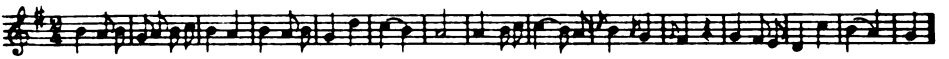


T.: Ziste, Zeste, Zon, Zon, Zon, oder: Vive un amant. (Chanson de Panard).



Digitized by Google

T.: Ne vià-t-il pas, que j'aime. (Blaise. Chanson de Latteignant).

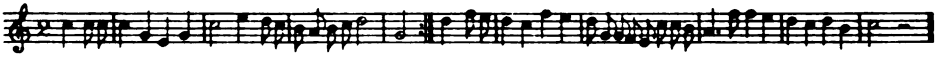


T.: Quand le péril est agréable. (Chanson ancienne).

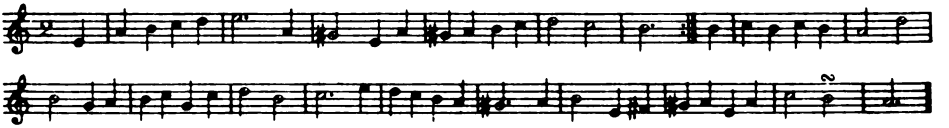
Aus „l'île de Merlin."

T.: Pour la baronne. (Lalande, chanson de Regnard).

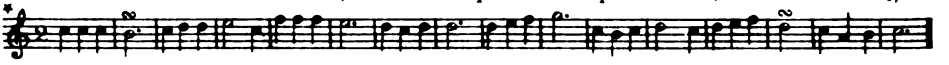
T.: On n'aime point dans nos forêts, oder: Pour voir un peu, comment ça f'ra. (Chanson de Gallet).



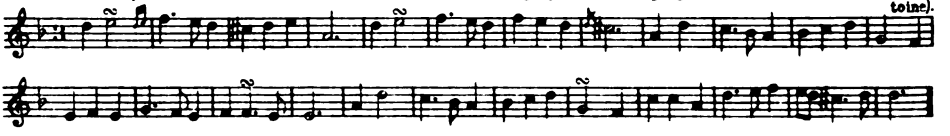
T.: Tout roule aujourd'hui dans le monde, oder: Déployons notre affiche entière. (Chanson ancienne).



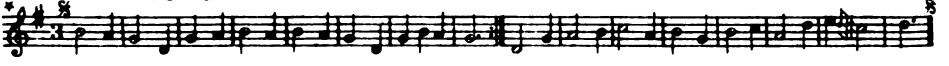
T.: Réveillez vous belle dormeuse, oder: Philis plus avare que tendre. (Chanson de Dufresny).



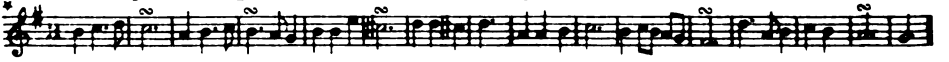
T.: Le démon, malicieux et fin. (Air du Menuet d'Isis, employé dans un potpourri de la tentation de St. Antoine).



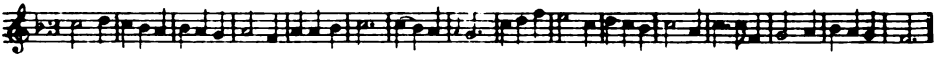
T.: Belle brune, que j'adore, oder: Si vous sentez dans vos âmes. (Chanson ancienne).



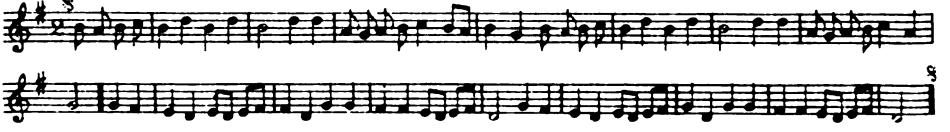
T.: Quand le péril est agréable, oder: Je crains fort pour ma finance. (Chanson ancienne).



T.: Comme un coucou, que l'amour presse, oder: Tu croyais en aimant Colette. (Chanson ancienne).

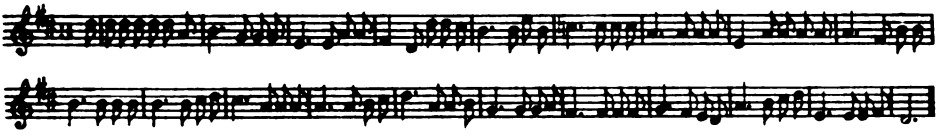


T.: Tique tique tac et tin, tin, tin, oder: Nous avons un clocher chez nous, oder: Mon système est d'aimer le bon vin. (Air mis en contredanse par Duni dans l'opéra: „Le diablé à quattre").

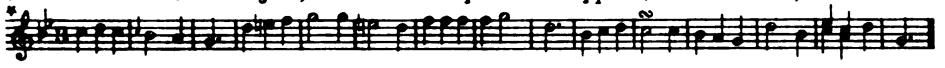


Digitized by Google

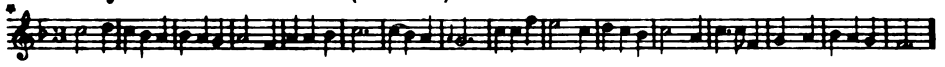
T.: Un jour le malheureux Lisandre. (Romance historique).



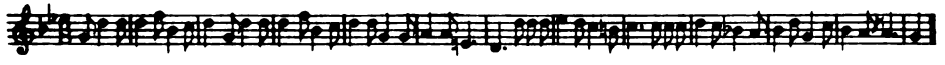
T.: L'amour la nuit et le jour, oder: En vain par mille appas. (Chanson ancienne).



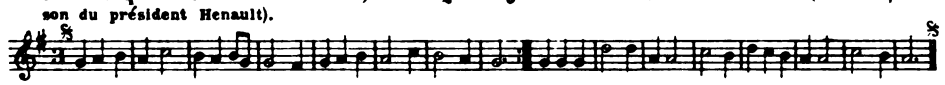
T.: Tu croyais en aimant Colette. (Air ancien).



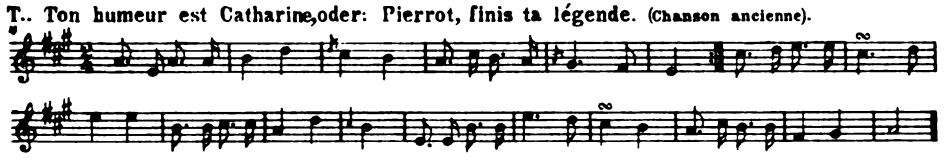
T.: Des billets doux, oder: L'amour ne me trompes-tu pas. (Chanson ancienne).



T.: Il faut quand on aime une fois, oder: Quand je vous ai donné mon coeur. (Albanèse, chanson du président Henault).

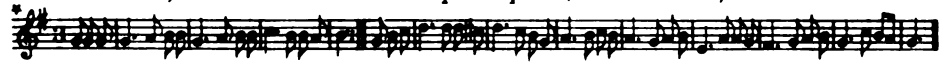


T.. Ton humeur est Catharine, oder: Pierrot, finis ta légende. (Chanson ancienne).



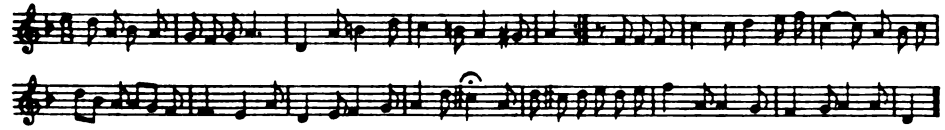
T.: Or écoutez, petits et grands, oder: Un jour l'amour quittant sa mère. (Chanson ancienne).

T.: De Joconde, oder: Monsieur l'euré n'espérez plus. (Chanson ancienne).

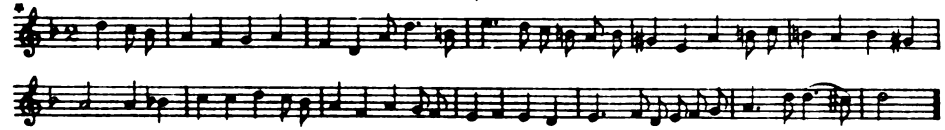


Aus „Cythère assiégée“:

T.: Gomme vià que fait, oder: La trop innocente Colette. (Gilliers, Chanson de Gallet).

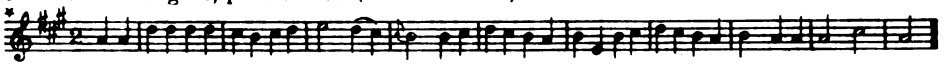


T.: Baise moi done me disoit Blaise. (Philidor).

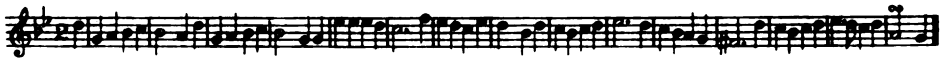


Digitized by Google

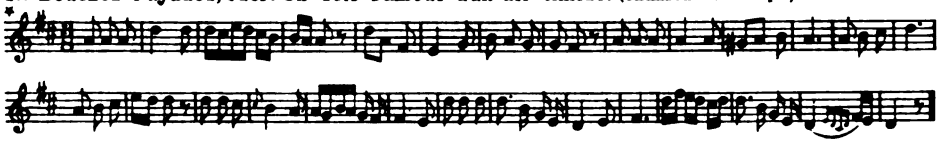
T.: Voici les dragons, qui viennent. (Chanson ancienne).



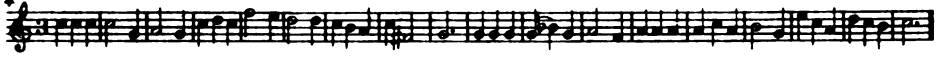
T.: Non je ne ferai pas, ce qu'on veut, que je fasse. (Vaudeville employé dans „le mariage de Scarron").



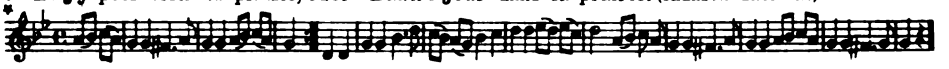
T.: Bouchez Nayades, oder: Un soir l'amour d'un air timide. (Chanson de Marque).



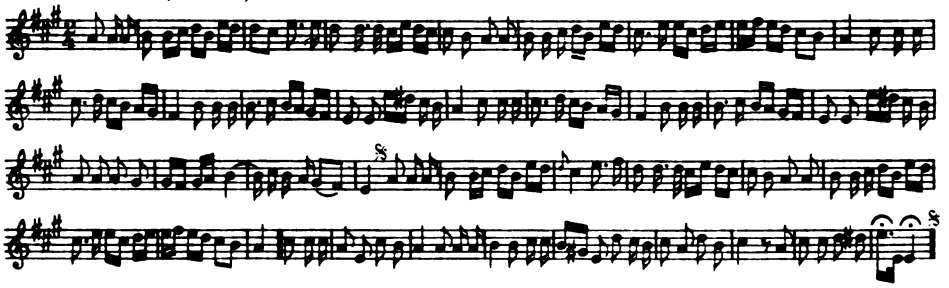
T.: Le fameux Diogène. Lalande: (Chanson de Dufresny).



T.: Et j'y pris bien du plaisir, oder: L'autre jour dans la prairie. (Chanson ancienne).



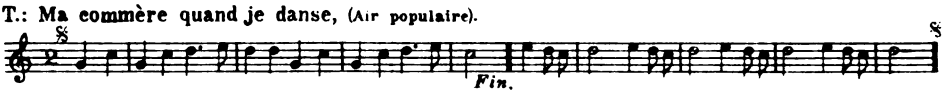
T.: De Pauline. (Devienne).



T.: Jardinier ne vois-tu pas. (Chanson ancienne).

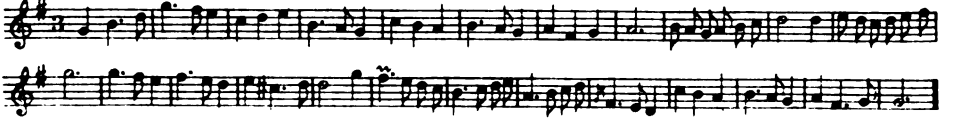
Aus: „Le diable à quattre":

T.: Ma commère quand je danse, (Air populaire).



T.: J'ai rêvé toute la nuit, oder Souvenez-vous en. (Air du Vaudeville des Ecosseuses).

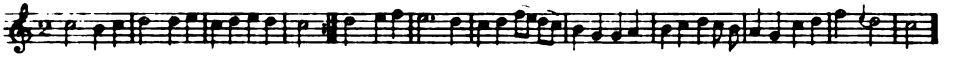
T.: Ciel! l'univers va-t-il donc se dissoudre, oder: Plus inconstant que l'onde et le nuage. (Rameau: Chanson de Montcrif).



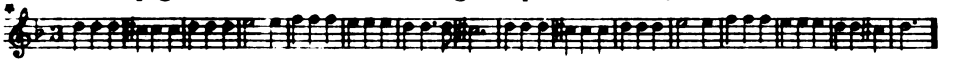
Digitized by Google

T.: Des fleurettes, oder: Il est encore de belles. (Philidor).

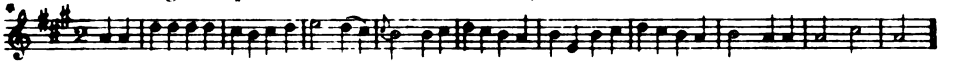
T.: Pour héritage, oder: Quand une belle. (Air ancien, employé dans „Le mariage de Scarron").



T.: Folies d'Espagne, oder: Un voit sortir d'une grotte profonde. (Air employé pour une chanson de Collé)

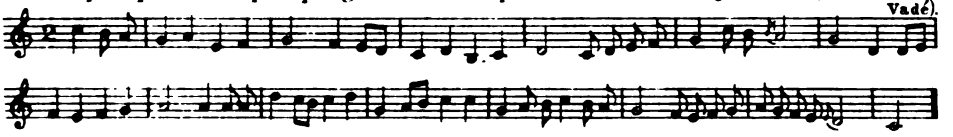


T.: Voici les dragons, qui viennent. (Chanson ancienne).

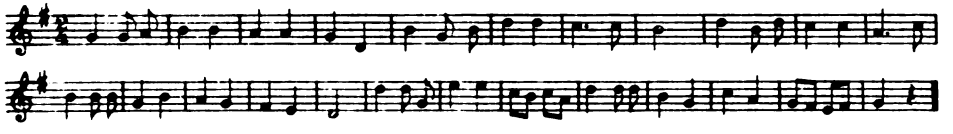


T.: Un jour, que j'avais mal dansé, oder: Amour ne me trompes-tu pas? (Air des Billets doux).

T.: A coup de pieds, à coup de poingt, oder: Sur le port avec Manon z'un jour. (Blaise; Chanson de Vadé).

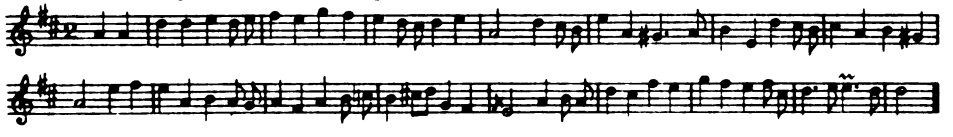


T.: Nous venons de Bareelonette, oder: Tout est charmant chez Aspasie. (Ducray-Duminil).

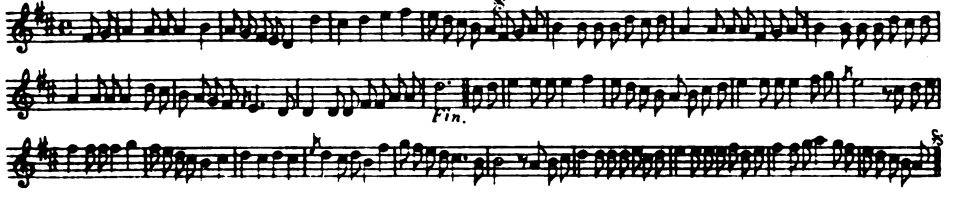


T.: Que ne suis je la fourgère, oder: D'une amante abandonnée. (J. J. Rousseau; Chanson de Ribouté).

T.: Vaudeville d'Epicure, oder: Vous, qui du Vulgaire stupide. (Campra).

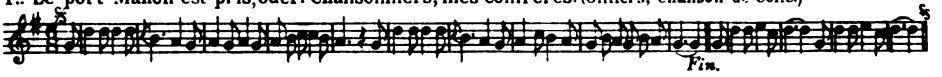


T.: Monsieur d'Orléans, oder: A pied comme à cheval. (Air de la marche du roi de Prusse).

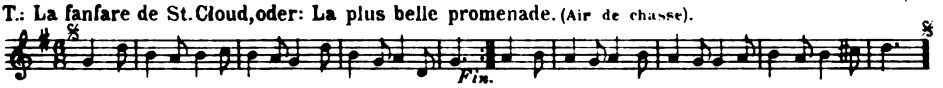


Digitized by Google

T.: Le port Mahon est pris, oder: Chansonniers, mes confrères. (Gilliers; Chanson de Collé.)



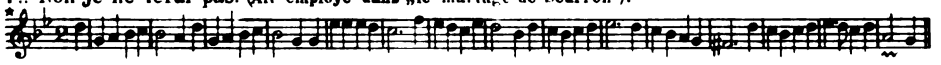
T.: La fanfare de St. Cloud, oder: La plus belle promenade. (Air de chasse).



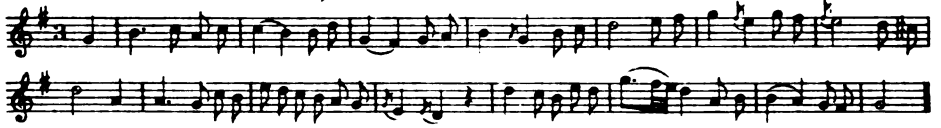
Aus: „L'arbre enchanté."

(Welche von den hier angegebenen Vaudevilles bei der Aufführung des bereits Gluckschen Beiträge enthaltenden Singspiels gestrichen worden sind, läßt sich nur bei jenen mit Sicherheit behaupten, die über Textworte zu singen waren, welche Gluck neu in Musik gesetzt hat, nicht aber bei allen übrigen, da ich ja nur das Textbuch der reinen Vaudevilles-Komödie (Näheres siehe vorne, unter „l'arbre enchanté") und die dort enthaltenden Timbres berücksichtigen konnte.)

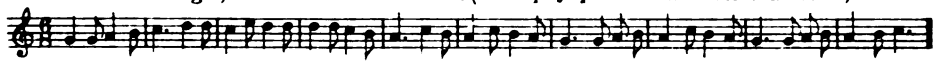
T.: Non je ne ferai pas. (Air employé dans „le mariage de Scarron").



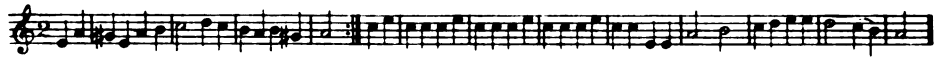
T.: Au bord d'un clair ruisseau, oder: Julie est sans désir.



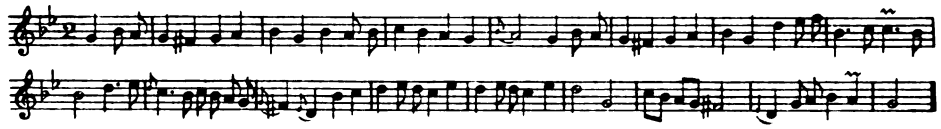
T.: La faridondaine gai, oder: Vive un bon luron. (Air employé pour une ronde d'Armand Gouffé).



T.: Quand Biron. (Air employé dans une ronde de Collé).

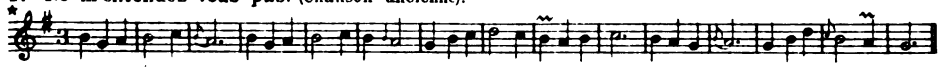


T.: Chacun à son tour, oder: La femme à notre ombre ressemble. (Chanson ancienne).

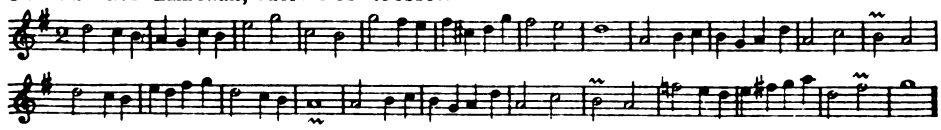


T.: L'amour m'a fait la peinture. (Air de la romance de Daphné. Lusse)
(Dieses Vaudeville hat Gluck durch ein air nouveau ersetzt.)

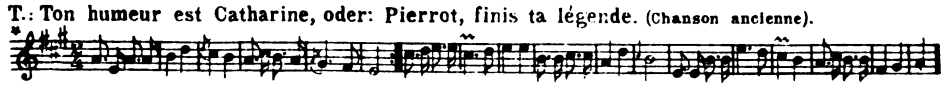
T.: Ne m'entendez-vous pas. (Chanson ancienne).



T.: Dans nos hameaux, oder: Des brosses.

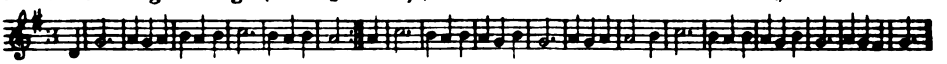


T.: Ton humeur est Catharine, oder: Pierrot, finis ta légende. (Chanson ancienne).

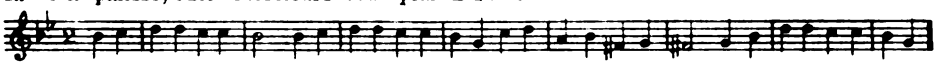


Digitized by Google

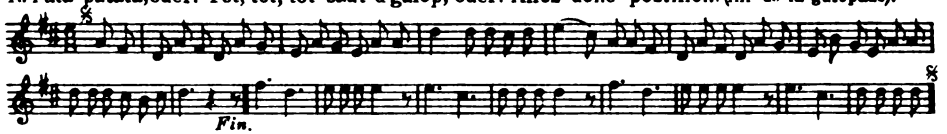
T.: De mon berger volage. (Air languedocien).(Von Gluck durch ein air nouveau ersetzt.)



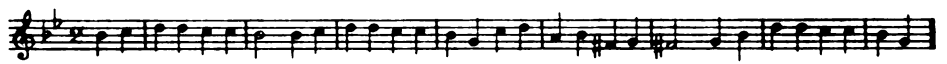
T.: De la pâlisse, oder: Messieurs vous plait-il d'ouïr.



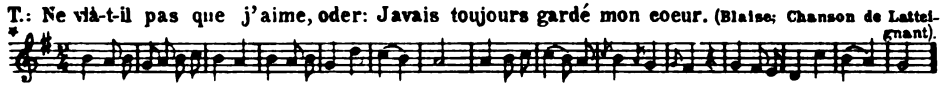
T.: Pata patata,oder: Tôt, tôt, tôt saut d'galop, oder: Allez donc postillon. (Air de la galopade).



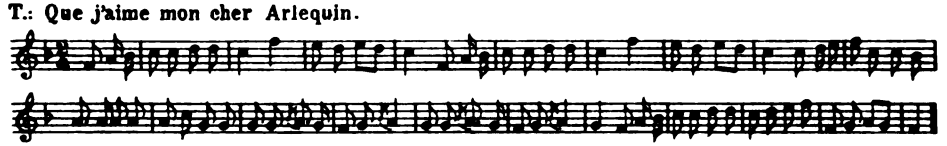
T.: Le savetier matineux.



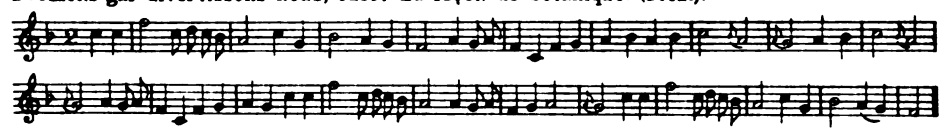
T.: Ne viâ-t-il pas que j'aime, oder: Javais toujours gardé mon coeur. (Blaise; Chanson de Laitelgnant).



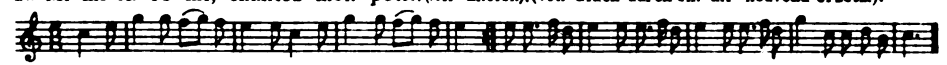
T.: Que j'aime mon cher Arlequin.



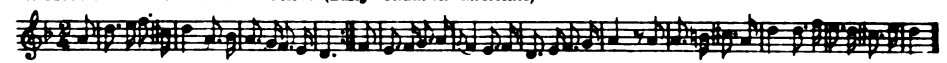
T.: Allons gai divertissons-nous, oder: La leçon de botanique. (Doche).



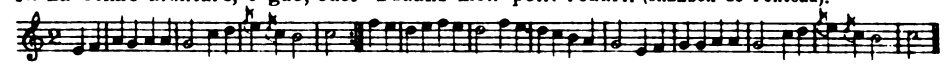
T.: Mi mi fa re mi, chantez mon petit. (Air ancien).(Von Gluck durch ein air nouveau ersetzt).



T.: Attendez-moi sous l'orme. (Lully. Chanson ancienne).

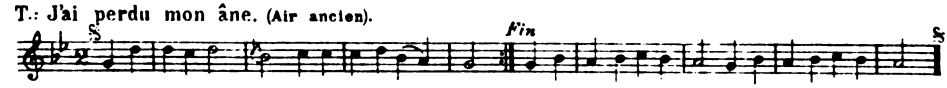


T.: La bonne aventure, ô gué, oder: Dedans mon petit réduit. (Chanson de Ponteau).

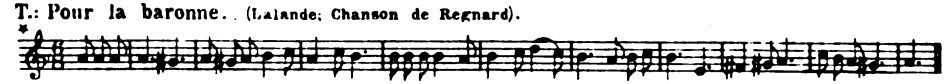


Aus: „L'yvrogne corrigé" (Textbuch unvollst.!)

T.: J'ai perdu mon âne. (Air ancien).



T.: Pour la baronne.. (Lalande; Chanson de Regnard).



Digitized by Google

Die Ballettkomposition von Joseph Starzer[1]).

Von Lisbeth Braun.

Joseph Starzer (Wien, 1727 bis 22. April 1787[2]) war „sehr berühmt, beides, wegen seinen herrlichen und meisterhaften Kompositionen der Noverrischen Ballette und wegen seinem empfindsamen und kunstvollen Spiele auf der Violine". (Gerber, A. L. II. 562.) In seinen Ballettkompositionen also lag für seine Zeitgenossen — und liegt für uns — die Hauptbedeutung Starzers, wiewohl es nicht an zeitgenössischen und modernen Stimmen fehlt, die sich über seine Instrumentalkompositionen, Kammermusikwerke und Symphonien, sehr beifällig äußern[3]). Von seiner Kammermusik sind jedoch nur sehr wenige Werke[4]), von seinen Symphonien aber gar nichts erhalten[5]). Sollte man aus der bloßen Tatsache, daß gerade von den Balletten eine größere Zahl erhalten blieb, den Schluß ziehen dürfen, daß diese tatsächlich die übrigen Werke an Wert übertroffen haben? Die folgende Besprechung der Starzerschen Ballette respektive ihrer Entwicklung von der einfachen Tanzsuite zum opernhaften Tanzdrama wird versuchen, diesen Schluß zu rechtfertigen.

---

[1]) Dieser Auszug aus einer Wiener Dissertation (1923) dient als Einleitung zu einer folgenden Denkmälerpublikation. D. L. D. P.

[2]) Die Biographie Starzers gibt Dr. Riedel in der Einleitung zu Bd. XV der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

[3]) Vergl. z. B. eine Notiz aus dem Tagebuch Molitors über eine Abendunterhaltung am 14. Dezember 1832, bei der unter anderem ein Quartett Starzers „aus der Zeit von 1750 bis 1760" gespielt wurde. Die letzte Bemerkung über Starzer lautet dort: „... er kann mit Recht zu den deutschen Klassikern gerechnet werden." Ferner: Bd. XV, 2 DöT, G. Adler: „... im Quartettsatz zeigt Starzer überhaupt Vorzüge wie sie damals nur Joseph Haydn zukommen." Abert-Mozart, S. 148: „... die Quartette lassen einen erheblich über den Durchschnitt hervorragenden Musiker erkennen, der die Form mit genialer Freiheit behandelt und sich in seiner Empfindungswelt, namentlich wo es sich um Schwärmerei oder Wehmut handelt, mehr als einmal mit Mozart berührt."

[4]) In der Wiener Nationalbibl.: 2 Divertimenti (in Bd. XV, 2 der österr. Denkm. veröffentlicht), Ges. d. Musikfr.: 2 Trios f. Violine, Viola und Baß, Concerto in F, für Violino principale mit Quartettbegleitung.

[5]) Vergl. K. Nef: Gesch. d. Sinfonie und Suite, S. 146 ff.

Digitized by Google

Eine erste allgemeine Gruppierung der Ballette ergibt sich aus ihren Entstehungszeiten, soweit diese mit Bestimmtheit festgelegt werden können. Als erste Gruppe wären hier jene frühesten Ballette zu nennen, die nach Cahusac (Traité historique de la danse; à la Haye 1745; vol. II. 119) zur Gattung des „Ballett-Divertissement" („danse simple"), der freien Aneinanderreihung pantomimischer Tänze gehören. Die zweite Gruppe fällt in die Gattung der „danse en action" („composée"), der geschlossenen Kunstform des dramatischen Balletts[6]). Jede der beiden Gruppen umfaßt drei Ballette. Zur ersten gehören: „Ballo dell'amore", „Ballo olandese", „Don Quixote"; zur zweiten: „Die Horazier und die Curiazier", „Theseus auf Kreta", „Adelheid von Ponthieu". Die dritte Gruppe, den Übergang von der einfachen zur dramatischen Form, stellen die beiden Ballette: „Diana und Endymion" und „Roger und Bradamante" dar. Eine Sonderstellung nehmen die Ballette: „Le cinque Soltane", „Die Schnitter", „Das Straßburgische Fest" ein: ihre Placierung in zeitlicher Hinsicht stimmt, wie sich später zeigen wird, nicht mit ihrer Einreihung nach musikalischem und inhaltlichem Charakter überein[7]). Tiefer in das Wesen der Starzerschen Kompositionsart und damit in die Frage der Ausdrucks- und Stilentwicklung dringt eine zweite Einteilung ein, die sich aus der Wahl und Anordnung der von Starzer gewählten Texte ergibt. Nach dieser Einteilung lassen sich zwei Entwicklungsphasen unterscheiden, die im wesentlichen dem Auftreten der beiden Ballettdichter Hilverding und Noverre entsprechen. „Hilverding hatte schon in den Vierzigerjahren die Ausgestaltung des Bühnenballetts zu pantomimischen Szenen angebahnt[8])." Die Entwicklung dieser „pantomimischen Szenen" zum geschlossenen dramatischen Ballett blieb der Reform Noverres vorbehalten. Das Werk Starzers nun bezeichnet für Wien, wie in gleicher Weise die Ballettkomposition Dellers und Rudolphs unter Noverre in Stuttgart, diesen Entwicklungsgang des Balletts.

Die Szenarien zu den ersten Starzerschen Balletten, die sich bisher nicht eruieren ließen, stammen wohl nicht von Hilverding selbst, sind aber jedenfalls ihrer ganzen Anlage nach durchaus dieser frühesten Gattung des Balletts zuzurechnen, die mit dem Namen Hilverding verknüpft ist. Das entwickeltste und interessanteste Ballett dieser Kategorie, das trotz seiner über-

[6]) Vergl. Abert: D. M. D. T., Bd. 43/44, S. V ff.

[7]) Die Aufenthaltsorte der Ballettmusiken (Klavierauszüge, Partituren, resp. Stimmenmaterial) sind: Ges. d. Musikfreunde in Wien (Ballo dell'amore, Ballo olandese, Don Quixote, Diana und Endymion, Roger und Bradamante, Die Horazier und die Curiazier, Theseus auf Kreta, Adelheid von Ponthieu), Wiener Nationalbibl. (Adelheid von Ponthieu), Berliner Staatsbibl. (Adelheid von Ponth., Die Schnitter), Herzogliche Bibl. in Darmstadt (Die Horazier und die Curiazier, Le cinque Soltane, Das Straßburgische Fest), Pariser Opernarchiv (Die Horazier und die Curiazier).

[8]) Vergl. R. Haas: Die Wiener Ballettpantomime im 18. Jahrh. und Glucks „Don Juan" (Studien z. Musikwiss., Heft 10, S. 7 ff.).

Digitized by Google

ragenden Stellung nichtsdestoweniger deutlich die Merkmale der ersten Gruppe trägt, das „Don Quixote"-Ballett, ist bezeichnenderweise gleichzeitig das erste, von dem eine genaue Datierung vorliegt: das Jahr 1768. Es ist weiter charakteristisch, daß dieses Ballett schon im Text über die erste Gruppe hinausweist, denn es ist das erste, das Noverre zum Textdichter hat. Aus der eigenartigen Stellung, die das Werk zu den beiden anderen Frühballetten einnimmt, aus seinen Übereinstimmungen und Abweichungen, lassen sich die Charakteristika dieser ersten Gruppe deutlich herauslesen und gewissermaßen auch die Züge, welche als Ausgangspunkte für die spätere Weiterentwicklung betrachtet werden können, erkennen.

An den drei Momenten der formalen, melodischen und Ausdrucksgestaltung läßt sich der Zusammenhang, beziehungsweise die Abweichung deutlich erkennen. Betrachten wir die Form der Frühwerke als Ganzes, so zeigt sich, daß wir es hier nicht mit geschlossenen Balletten, einheitlichen Formganzen, zu tun haben, sondern nur, wie schon erwähnt, mit einer freien Folge von Charaktertänzen, die einzig und allein durch den Titel miteinander verbunden sind, also mit „Ballett-Divertissements", wie sie aus jener Zeit als Bühnenballette (Zwischenaktsmusiken) bekannt sind. In analoger Weise stellen auch die einzelnen Tanznummern durchwegs nur die obligaten überlieferten Tanztypen dar: Gavotte, Bourrée, Menuett, Rondo, Marsch usw. erscheinen ohne irgend welche auf einen zugrundeliegenden Inhalt zurückzuführende Veränderung. Hieher zu zählen ist auch die allen drei Balletten gemeinsame, rein äußerliche Zusammenfassung einer gewissen Anzahl von Nummern durch Tonartgleichheit[9]); eine Eigentümlichkeit, die von der instrumentalen Suite entlehnt scheint. Die gleiche, geradezu mechanische Verwendung landläufiger unbedeutender Typen zeigen in melodischer Hinsicht nur mehr die ersten beiden Ballette. Hier reicht der „Don Quixote" um ein bedeutsames Stück hinaus. So finden wir zum erstenmal überhaupt im „Don Quixote" eigentliche, selbständige (das heißt nicht als Trio oder Variation verwendete) Mollsätze und damit ein erstes Anzeichen für eine beabsichtigte musikalische Charakterisierung. Sehen wir in den ersten Balletten nur primitivste Ansätze zu einem Ausdruckszusammenhang von Musik und Mimik — kurze melodische oder dynamische Akzente weisen auf eventuelle Gesten der Tänzer, wie Sprünge, Drehungen, Händeklatschen usw. hin — so zeigt der „Don Quixote" schon ausgesprochene, entwickelte Zusammengehörigkeit von Text und Musik. Allerdings darf man die Tatsache, daß jeder noch so geringe Anhaltspunkt für eine etwaige textliche Ausdeutung bei den ersten beiden Balletten fehlt, das Sujet des „Don Quixote" dagegen bekannt ist, nicht zu gering achten. Überdies existiert über

[9]) Von einer beabsichtigten Zusammenfassung „von verschiedenen dramatischen Begebenheiten durch sinnvolle Wahl der Tonarten ... zu einer geschlossenen Einheit", wie wir es bei Deller finden (vergl. Abert: D. M. D. T., Bd. 43/44, S. XVII), kann man hier wohl nicht sprechen.

Digitized by Google

das noverrische „Don Quixote"-Ballett ein Bericht unter Sonnenfels' „Briefen über die Wienerische Schaubühne" vom 31. Dezember 1768, dessen allerdings recht ungenaue Ausführungen doch eine geringe, inhaltliche Ausdeutung der musikalischen Eigenart gewisser Nummern gestatten. So entspricht der Marsch Nr. 1 gewiß dem fröhlichen Auszug Don Quixotes; lyrisch-tanzmäßige Stücke (wie Nr. 3) im Wechsel mit flotten Marschrhythmen schildern die galanten Abenteuer des draufgängerischen Helden; der groteske Trauermarsch Nr. 6 (vergleiche die oben erwähnte Mollcharakterisierung!) malt vielleicht den traurigen Abzug nach verlorenem Kampf; die Bourrée Nr. 28 mit ihrer grotesk anmutenden Melodik und ihrer, für eine Bourrée auffälligen Tonart H-Moll (!) könnte jener Szene entsprechen, in der nach Sonnenfels' Bericht „Noverre, mit dem sich damals auf der deutschen Bühne jemand in Balletten messen wollte, dessen Sache das Ballettsetzen gewiß nicht war, die kleine Bosheit hatte, eine bedeutende Anspielung anzubringen: Don Quixote hatte über den Ritter ohne Arm in einem Zweikampf gesiegt, der überwundene Ritter floh nach einem Berg und ward den Händen seines ihm folgenden Überwinders durch eine Maschine entrückt. Der siegreiche Ritter ritt auf seiner Rosinante bis auf die Spitze des Berges hinan und kehrte von da mit Selbstzufriedenheit wieder in die Ebene zurück. Sancho auf seinem arkadischen Klepper wollte eben diese Höhe erreichen, auf welcher er seinen Helden sah; aber der Esel strauchelte bei jedem Schritt und fiel zuletzt mit Schande den Berg hinab. Der stürzende Langohr sollte .... gewesen sein."

Zeigen schon diese Beispiele melodischer Charakterisierung den beiden anderen Frühballetten gegenüber eine Fortentwicklung, so beweist vollends der immer wiederkehrende charakteristische, „flotte Wiener Marschrhythmus": ganz deutlich das Streben nach einer durchgehenden musikalischen Charakterisierung der Hauptfigur (Abert[10]) nennt es treffend „rhythmisches Leitmotiv") und damit gleichzeitig den neuartigen Versuch, mehr oder weniger unzusammenhängende musikalische Nummern in einer festen Form zu vereinigen — der erste Schritt zur geschlossenen Form des dramatischen Balletts. In diesen Besonderheiten zeigt sich der „Don Quixote" als deutliche Vorstufe zu den von mir als eigentliche Überleitungsgruppe bezeichneten Balletten „Diana und Endymion" sowie „Roger und Bradamante".

In allen drei Hauptmomenten, von denen unsere Betrachtung ausgeht, in Form, Melodik und eigentlichem Ausdrucksmoment, zeigt sich bei diesen Balletten der ausgesprochene Fortschritt nach der Geschlossenheit, der Prägnanz und ausdrucksmäßigen Entwicklung, beziehungsweise schließlich nach der ausgesprochenen Korrespondenz von Text und Musikinhalt hin.

[10]) Vergl. Abert: J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition. (Peters Jahrbuch 1908, S. 41.)

Digitized by Google

Allerdings ergibt sich hier die Schwierigkeit einer Parallelbesprechung und Zusammenfassung beider Ballette: trotzdem beide von demselben Textdichter, Noverre, und aus der gleichen Periode stammen („Diana und Endymion", wurde 1770 geschrieben, und zwar führte es Noverre „während seines hiesigen Aufenthaltes außer Wien auf; nämlich bei der bekannten Zusammenkunft des Königs Friedrich von Preußen mit dem Kaiser Joseph im Neustädter Lager"[11]); „Roger und Bradamante" entstand zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit Beatrice von Modena, im Herbst des Jahres 1771[12]) und vor allem auch, wie die nähere Ausführung zeigen wird, ausgesprochene Verwandtschaft des Stils aufweisen, entspringt doch aus der grundverschiedenen textlichen Anlage beider eine gewisse Unvergleichbarkeit. Dem Ballett „Diana und Endymion" liegt ein mythologisches Sujet zugrunde. Für „Roger und Bradamante" dagegen wählte Noverre, dem Anlasse seiner Entstehung angemessen (siehe oben), die Form eines allegorischen Zauberspieles. Aus dieser grundlegenden Verschiedenheit folgt eine ganze Reihe abweichender Behandlungsweisen im textlichen und musikalischen Aufbau, im Apparat usw. So besteht „Diana und Endymion" nur aus einem kurzen Akt, dessen Handlung man sich trotz mangelnden Textes ohneweiters aus der musikalischen Anlage, aus der Anordnung und Wahl der Musikstücke (Jagdfanfaren, Ländler-Menuette, lyrisch-pastorale Stimmungsbilder usw.) rekonstruieren kann: wir haben es hier mit der obligaten, damals so beliebten Modeform des mythologischen Schäferspieles zu tun. „Roger und Bradamante" dagegen umfaßt drei ausgedehnte, in zahlreiche Auftritte geteilte Abschnitte, die in vieler Hinsicht, was Aufbau und Ausdruck anlangt, ganz neuartige Mittel verwenden; vor allem liegt dem Ballett, dem Zweck der Allegorie entsprechend, eine straff geführte Handlung zugrunde, die sich zu einem Schlußhöhepunkt steigert. Ebenso legten die Verfasser, Noverre und Starzer, in textlicher und musikalischer Hinsicht das Hauptgewicht auf theatralisch wirksame Prunkszenen, Aufzüge allegorischer Figuren, wie Wahrheit, Tugend, Unsterblichkeit usw. Dem Zug der Zeit folgend, und um die Allegorie möglichst ungezwungen erscheinen zu lassen, hat Noverre das Milieu des Zauberspieles gewählt, in dem die Rolle des „weisen Mannes", der dem erlauchten Brautpaar die strahlendste Zukunft prophezeit, dem sagenberühmten Zauberer Merlin zufällt. Parallel mit der Erweiterung des szenischen Apparates geht in der musikalischen Ausführung die Vergrößerung des Instrumentalkörpers: Trombe, Tympani, türkische Trommel, Cinellen vervollständigen das Orchester, das in den früheren Balletten gewöhnlich nur aus Streichtrio und Kontrabaß mit melodieverstärkender Flöte oder Oboe bestand, wozu, dem textlichen Inhalt entspre-

[11]) Vergl. Oehler: Gesch. des gesamten Theaterwesens zu Wien, 1803.

[12]) Dem gleichen Anlaß verdankt Mozarts „Ascanio in Alba" und Hasses „Ruggiero" seine Entstehung.

Digitized by Google

chend, stellenweise Hörner oder Trompeten traten. Schon aus diesen mehr äußerlichen Momenten ergibt sich die fortgeschrittene Stellung, die „Roger und Bradamante" dem „Diana"-Ballett gegenüber einnimmt. Bei Betrachtung der Einzelheiten, der Form der Nummern, vor allem aber der Melodik und Zuordnung von Text und Musik erweist sich „Roger und Bradamante" als das weitaus interessantere, ja man kann sogar behaupten, im Vergleich mit den späteren drammatischen Balleten, als das interessanteste Starzersche Ballett überhaupt, wenn es auch vom Standpunkt der Entwicklung nur eine vorbereitende, Übergangsstellung einnimmt — wie es sich ja oft an der historischen Entwicklung von Kunstformen zeigt, daß der Wert, den eine solche Form für unser und für das allgemeine künstlerische Interesse bedeutet, nicht mit seinem Wert im Rahmen der Entwicklung der ganzen Gattung zusammenfällt.

Wir haben oben schon einige charakteristische Stimmungsmalereien des „Diana"-Balletts erwähnt. Diese hier zum erstenmal ausgeprägt auftretenden Charakteristika sind es vor allem, die die Auffassung als Übergangsballett rechtfertigen. Denn rein formell bieten die einzelnen Nummern keine wesentliche Neuerung. Neuartig ist hier nur die deutliche musikalische Gliederung: eine mehrmals in verschieden starker Besetzung auftretende Jagdfanfare bildet gleichsam das Grundgerüst und umrahmt lyrisch-bukolische Stimmungsbilder und pastorale Tänze — der Grundgegensatz Jäger-Hirt, Diana-Endymion kommt im musikalischen Aufbau deutlich zum Ausdruck. Als interessante Vorstufe einer in den späteren Balletten auftretenden Opernform muß die Nr. 9 des Balletts erwähnt werden. Hier tritt zum erstenmal die dreiteilige Form der Arie auf, wie sie aus der neapolitanischen Solooper bekannt ist. Jeder der drei Teile umfaßt nur acht Takte; Anfangs- und Schlußteil tragen lyrisches Gepräge, während der kontrastierende Mittelteil wie die Opernarie chromatisch absteigende Septakkorde der Bässe „mit darüberliegender Sequenzmelodik"[13]) bringt.

Den Stoff zu „Roger und Bradamante" entnahm Noverre Ariosts „Rasendem Roland" und rückte damit das Ballett in die Sphäre des „Heroischen", das die eigentliche Eigenart der „dramatischen" Ballette bedeutet, wie später erörtert werden soll.

Das Szenarium des Ballettes[14]) schildert in drei Aufzügen die Abenteuer Rogers und Bradamantens, der Stammeltern des Hauses Este: Roger, der Anführer einer Heidenschar, lernt die christliche Ritterin Bradamante in einem Zweikampf kennen und beide entbrennen in Liebe zueinander. Während Bradamante sich im Kampf-

[13]) Vergl. Abert-Jommelli, S. 117 ff.

[14]) Das vollständige Szenarium findet sich in der Sammlung der noverrischen Ballette (S. 29) und, vollkommen gleichlautend, im Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1772 (S. 95). Eine genaue Inhaltsangabe gibt Noverre im 2. Band seiner „Lettres" (S. 234).

Digitized by Google

getümmel von Roger entfernt, wird dieser von dem bösen Zauberer Atlant entführt. Auf der Suche nach ihm kommt Bradamante in das Grabgewölbe Merlins. Dort erscheint ihr eine wohltätige Fee und prophezeit ihr, daß aus ihrem Bunde mit Roger eine berühmte Nachkommenschaft entspringen wird: das Haus Este! Mit einem Schlag ihres Zauberstabs ruft sie den Geist des Merlin hervor, der Bradamanten einen Zauberring zu ihrem Schutze übergibt. In seinem Zauberschloß hält Atlant Roger mit anderen Rittern und Damen gefangen. Bradamante erscheint, um Roger zu befreien, wird von ihrem verzauberten Geliebten nicht erkannt und fordert schmerzentbrannt den Zauberer zum Zweikampf auf. Der tückische Zauberer läßt, von Bradamante besiegt, seine Gefangenen zu Stein werden. Mit Hilfe des Zauberstabes der gütigen Fee erlöst Bradamante ihren Geliebten und die übrigen Gefangenen. Ein Aufzug verschiedener allegorischer Gestalten, Wahrheit, Tugenden usw. versinnbildlicht die glorreiche Zukunft des Heldenpaares und ihres künftigen Geschlechtes und beschließt mit dieser Huldigung an das Haus Este das Ballett.

Starzers Vertonung versucht auf die neue Art einzugehen: zeigt schon das Szenarium Züge, die an ein Opernbuch denken lassen, so erkennen wir in der Vertonung deutlich den Einfluß der damals so beliebten Zauberoper. Dies äußert sich sowohl in der formellen und melodischen Gestaltung, wie besonders in der Verwendung charakteristischer Ausdrucksmittel der Oper. Die Erweiterung des formellen Aufbaues zeigt sich hier an zwei Punkten, die auch für die spätere Entwicklung und Weiterführung maßgebend sein werden. Der erste Weg der Ausbildung der Ballettform weitet die einzelnen Nummern aus, gestaltet sie ausgedehnter und komplizierter. So werden die Tanzformen wohl als solche übernommen, aber allmählich vergrößert und gewissermaßen dramatisch gesteigert, bis sie schließlich an Ausdrucksgehalt den rein dramatischen Formen fast völlig gleichen; so der Passepied und besonders die Chaconne. Der zweite Weg verwendet direkt neue Formen, beziehungsweise übernimmt sie entsprechend aus der Oper. Ein erstes Beispiel haben wir in „Diana" gefunden (siehe oben); in den späteren Werken wird die Rezitativform der großen Oper immer weitgehender und getreuer nachgeahmt und es wird zuletzt, wie wir sehen werden, der Versuch gemacht, die die höchste Steigerung gewährende Opernform, das Opernfinale, herüberzunehmen. Ein spezielles und besonders interessantes Beispiel einer solchen Übernahme von Opernformen finden wir im „Roger": das Melodram (Nr. 11), das die Erscheinung des Merlin begleitet. Diese Form bedeutet in gewisser Hinsicht sogar noch ein Hinausgehen über die analoge Form der neapolitanischen Oper. Dort finden wir an ähnlichen bedeutungsvollen Wendepunkten, bei Geisterbeschwörungen, Anrufungen von Göttern, deren Ausspruch das weitere Schicksal des Helden und damit den Gang der Handlung bestimmen soll, die charakteristische „Ombraszene". Der formellen und melodisch-instrumentalen Anlage nach entspricht ihr dieses Melodram vollkommen. Während aber in der zeitgenössischen Oper auch in diesen Szenen der Gesang seine Rolle behielt, verwendet Starzer, wie gesagt, das gesprochene Wort: eine nicht nur im Verhältnis zu den übrigen Werken seines Genres, sondern auch zur Oper selbst auffallende und neuartige Aus-

Digitized by Google

nahme, die geradezu die späteren Melodramen der romantischen Opern vorauszunehmen scheint[15]).

Natürlich erscheint in diesem Ballett in gleicher Weise auch die Melodik von dem Opernprinzip beeinflußt. Hier wird aber auch der allgemeine Fortschritt des Ausdrucksgehaltes der Starzerschen Melodik deutlich. Wir finden hier melodische Einfälle, die durchaus neben den Melodien auch der bedeutenderen Zeitgenossen bestehen können. Eine Erscheinung, die mehr als alle bisher erwähnten Momente die Beurteilung des „Roger" als interessantestes Ballett rechtfertigt, ist an dieser Stelle noch zu erwähnen: die Verwendung eines Leitmotivs! Ähnlich dem „Leitrhythmus" im „Don Quixote", der als Begleiter des Helden mehrmals auftritt, begleitet hier ein gleichmäßiges, halb drohend, halb beruhigendes, klopfendes Motiv die zauberhaften Vorgänge der Handlung. Wie die wohltätige Fee immer wieder an den bedeutungsvollen Stellen des Textes entscheidend eingreift, verwendet der Komponist ein charakteristisches Motiv immer wieder mit der gleichen Bedeutung für die Musik und es gelingt ihm damit vollkommen, der inneren Absicht des Textes gerecht zu werden. Am interessantesten erscheint dieses Leitmotiv im Melodram, in dem es die geisterhafte Grundstimmung charakteristisch festhalten und den bedeutungsvollen Schlag des Zauberstabes ausdrücken soll. Merkwürdig bleibt die Tatsache, daß dieses von Starzer neueingeführte, sozusagen neuentdeckte Moment[16]), das geradezu die Entwicklung der späteren Operntechnik vorausahnt, in seinen letzten Werken aufgegeben wird. Diese auffällige Erscheinung können wir wohl in Zusammenhang bringen mit dem bekannten Einfluß, den Noverre auf das Schaffen seiner Komponisten nahm; denn hier hätte die ausgebildete Technik das Schwergewicht des Ausdrucksgehaltes von der Bühne ins Orchester verlegt, was keineswegs im Interesse des Choreographen gelegen sein kann. Allerdings ist es bezeichnend für die Art der Begabung Starzers, daß er die Möglichkeit diese fruchtbare Technik auszubauen sich entgehen ließ. Wie es ja oft mittelmäßige Begabungen in Übergangszeiten der Stilperioden charakterisiert, solche für die Zukunft bedeutsame Stilmomente mit sicherem Instinkt zu entdecken, aber sie nicht konsequent durchführen und ausbauen zu können.

Wir kommen nun zur interessantesten und bedeutsamsten Epoche des Noverre-Starzerschen Schaffens, die hinsichtlich Noverre erst dessen wesentliche Eigenart sich klar entfalten läßt, und die in Starzers Schaffen, rein musikalisch, den Höhepunkt bedeutet. Hieher gehören die drei Ballette: „Die Horazier und die Curiazier" (am 6. Jänner 1774 zum erstenmal aufgeführt), „Theseus auf Kreta" (1774), „Adelheid von Ponthieu" (1775). Im Vorder-

[15]) Vergl. Abert: I. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition. (Peters Jahrbuch 1908, S. 42 ff.)

[16]) Lullys Erinnerungsmotiv!

Digitized by Google

grund steht bei diesen Werken das „heroische" Moment, das in „Roger und Bradamante" zum erstenmal zur Geltung kam, und das die eigentlichen dramatischen Ballette Noverres durchwegs charakterisiert[17]). Die Szenarien zu diesen Balletten behandeln heroische Episoden aus Altertum und Mittelalter und wählen mit gewisser Vorliebe Situationen und Begebenheiten, die den Heroismus gewissermaßen in Reinkultur zeigen.

Der Ballettext „Die Horazier und die Curiazier"[18]) behandelt die römische Sage vom Kampf der römischen und albanischen Drillingsbrüder. Angelpunkt der Handlung ist die Liebe Camillas, der Schwester der Horazier, zu dem einen Curiazier. Im Widerstreit der Gefühle: Liebe zum Vaterland, Furcht vor dem Schicksal des Geliebten, nimmt sie Abschied von dem Curiazier und den Brüdern. Nach hartem Kampf, zwei Horazier sind bereits gefallen, gelingt es dem ältesten Horazier durch List die Curiazier zu besiegen. Er wird im Triumph zum Capitol geführt. Das Volk jubelt ihm zu. Da erscheint Camilla. In Verzweiflung über den Tod des Geliebten, verflucht sie den Bruder, verwünscht Rom. Zornentbrannt über diese Schmähungen bohrt der Horazier ihr sein Schwert in die Brust. Entsetzen lähmt die Römer bei diesem furchtbaren Anblick. König Tullus Hostilius läßt den Mörder festnehmen und ins Gefängnis werfen. Seine Geliebte will ihm zur Flucht verhelfen; er weigert sich und schwört als Held zu sterben. Eine Schar römischer Ritter erscheint im Gefängnis. Der Horazier erwartet gefaßt sein Todesurteil: doch sie bringen ihm die Begnadigung. Im Triumphzug wird er auf das festlich geschmückte Forum gebracht. Ritter und Damen feiern ihn mit kriegerischen Tänzen. Sie schließen einen großen Kreis um Tullus. Gespannte Erwartung und Neugierde: Tullus vereinigt den jungen Helden mit seiner Geliebten und krönt ihn mit einem Lorbeerkranz. Mit diesem wirksamen Schlußbild endigt das Ballett.

Das Angiolinische Ballett „Theseus auf Kreta"[19]) schildert die bekannte griechische Mythe vom Kampf des Theseus mit dem Minotaurus. Auf Kreta landet das athenische Schiff. Es bringt den alljährlichen Tribut von sieben Jünglingen und sieben Mädchen, die als Sühnopfer dem Minotaurus vorgeworfen werden sollen. Die Gefangenen, unter ihnen Theseus und die Tochter des megarischen Königs, werden von der Leibwache des Königs Minos in Empfang genommen und in den Tempel des Jupiter geführt. Dort werden sechs Opfer ausgelost. Unter den vom Los getroffenen Mädchen ist die megarische Königstochter, zu der Minos in Liebe entbrannt ist; unter den Männern Theseus, den des Minos Tochter Ariadne liebt, während er an ihre Schwester Phaedra sein Herz verloren hat. Minos mißbraucht seine Gewalt und stellt ein anderes Mädchen an die Stelle der Königstochter Peribea. Der Zug bewegt sich zum Labyrinth des Minotaurus. Auf dem Wege steckt Ariadne dem Theseus heimlich eine Keule und einen Knäuel Faden zu. Mit diesen Hilfsmitteln gelingt es Theseus sich im Labyrinth zurechtzufinden, und nach schwerem Kampf den Minotaurus zu töten. Die erlösten Griechen erscheinen vor Minos, der Theseus mit Geschenken überhäuft und ihm alle Gefangenen mit Ausnahme von Peribea freigibt. Auf einen Wink des Theseus gibt sie scheinbar ihre Einwilligung. Kreter und Griechen

[17]) Das Szenarium zu „Theseus" stammt zwar von G. Angiolini, zeigt aber fast vollkommen die Eigentümlichkeiten des noverrischen Ballettypus. Auf eine Abweichung wollen wir später zu sprechen kommen.

[18]) Das vollständige Szenarium ist in Noverres „Recueil de programmes" (Petersburg, 1804) enthalten.

[19]) Das Szenarium findet sich auf S. 76 des Reichardtschen Theaterkalenders auf das Jahr 1776.

Digitized by Google

geben ihrer Freude über die Befreiung vom Minotaurus in festlichen Tänzen Ausdruck. Dann nehmen die Griechen Abschied und begeben sich zum Hafen. Bald darauf erscheinen Ariadne und Peribea. Phaedra, die ihre Schwester zurückhalten will und sich den Bitten Theseus', mit ihnen zu fliehen, widersetzt, wird mit Gewalt aufs Schiff gebracht; die Schiffswerfte und das Arsenal der Kreter wird in Brand gesteckt. Das Feuer breitet sich allenthalben aus. Minos sieht sich aller Mittel zur Verfolgung des Räubers beraubt und sinkt verzweifelt in die Arme seiner Hofleute.

Das Sujet des Balletts „Adelheid von Ponthieu", ein französisches Ritterdrama, wurde in der damaligen Zeit mehrfach, als Operntext, verwendet[20]): Adelheid von Ponthieu soll auf Geheiß ihres Vaters sich mit dem Ritter Alphonso vermählen. Doch sie liebt heimlich Raymond. Sie bereut es, dem Vater nicht ein freies Geständnis ihrer Liebe gemacht zu haben; denn schon soll die Hochzeit mit allem Prunk gefeiert werden. Adelheid will ihrem Vater gehorchen und Alphonso den Treuschwur leisten. Doch von Schmerz überwältigt, sinkt sie ohnmächtig zu Boden. Alphonso schöpft Verdacht, und schwört, das Geheimnis, das er ahnt, zu ergründen. Er kommt zu Adelheid, findet Raymond bei ihr und überhäuft beide mit Schmähungen. Er macht ihrem Vater Vorwürfe und beleidigt ihn so schwer, daß der alte Mannn zornentbrannt das Schwert gegen ihn zieht. Doch Raymond fällt ihm in den Arm und fordert an seiner Stelle Alphonso zum Zweikampf auf. Pauken und Trompeten geben das Zeichen zum Beginn des Kampfes. Lange schwankt der Sieg. Doch schließlich gelingt es Raymond dem Gegner den Todesstoß zu versetzen. Adelheid wirft sich in seine Arme. Der Vater verbindet das glückliche Paar. Ein allgemeiner Tanz beendigt das Fest der Liebe und Tapferkeit.

Diese Stoffe erscheinen für Ballette wohl etwas sonderbar und erregten auch das Mißfallen des Publikums[21]). Noverre aber verfolgte eine bestimmte Absicht mit dieser Wahl. Er sah in seinen Balletten nichts geringeres als eine Parallele zu den Ritterspielen des Altertums und Mittelalters, und wollte mit seinem Werk deren ästhetische und ethische Bedeutung für die Gesellschaft wiederaufleben lassen. Ja er rechnete ausdrücklich mit einer sozusagen sozialpädagogischen Wirkung seiner Ballette, denn: „Wenn die Kampfspiele Griechenlands Ruhmsucht und Vaterlandsliebe steigerten, wenn die Hoffnung auf flüchtigen Triumph so viel große Männer erzeugte und der römischen Republik so viel Verteidiger schuf, was mußte dann erst das prächtige Schauspiel der Turniere auf einen kriegsbegeisterten Adel für Wirkung üben?" Seine Ballette sollten werden, was das Turnier seinerzeit gewesen war: „... vom Adel eingeführt, wurde es, was es sein sollte, die Schule des Heroismus!"

Es ist klar, daß dieses wichtigste Inhaltsmoment der dramatischen Ballette die Musik Starzers vollkommen in ihren Bann ziehen mußte. Damit tritt in Starzers Schaffen ein neues Ausdrucksmoment zum Entwicklungsmoment des Opernhaften. Durch ihre verschiedenen Interessen gegenseitig

[20]) Vergl. Lajartes „Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra", S. 256 und 327. — Das noverrische Szenarium findet sich sowohl in der Wiener Ballettsammlung (Wien, Kurtzboeck, 1776), als in der Petersburger Ausgabe der „Lettres" (1804), S. 109.

[21]) Lajarte a. a. O.

Digitized by Google

unterstützt, verhelfen diese beiden Momente dem Werk zu größerer Schlagkraft. Das „Heroische" verlangt den dramatisch steigernden Aufbau der opernhaften Handlung, mit Exposition, Höhepunkt und bühnenwirksamer Schlußsteigerung, das „Opernhafte" wieder wird vorteilhaft unterstützt durch die prunkvollen Aufzüge, die Kampfszenen, die kriegerische Pracht des Heroischen. So wird das dramatisch-heroische Ballett, wie man es paradox nennen könnte, gewissermaßen zu einer „grande opéra en miniature". Hier wie dort die Vorliebe für historische, heroische Sujets, bei deren Ausführung auf äußerlichen Prunk, festliche Massenaufzüge, kriegerische Tänze, also auf Bühnenwirksamkeit das Hauptgewicht gelegt wird[22]). Die Ähnlichkeit zwischen beiden Formen, dem heroischen Ballett und der heroischen Oper, wird noch auffälliger durch das Moment der „Balletteinlagen", die im Rahmen dieser Opernballette ganz wie in der großen Oper in bestimmten Situationen, gewöhnlich vor einem dramatischen Höhepunkt, eingeschaltet sind. Diese Tatsache zeigt am deutlichsten, daß Starzer jetzt an seinen Balletten ausdrücklich unterscheidet: einen wesentlich dramatischen (Opern-) und einen eigentlichen ballettmäßigen (Divertissement-) Teil. Die formelle Entwicklung der musikalischen Nummern ist nach den beiden früher bezeichneten Richtungen, dem Ausbau der einfachen Typen und der Heranziehung neuer, opernhafter Formen hin, fortgeschritten. In den Dienst der Oper treten ferner noch gewisse Formen, die von früher her unverändert übernommen sind: während sie aber früher als selbständige musikalische Nummern galten, verlieren sie jetzt diese Bedeutung vollkommen und werden nur so verwendet, wie sie auch in der Oper Verwendung finden würden. Hieher gehören erstens die (stark vermehrten) Märsche[23]), welche Aufzüge, Massenszenen usw. begleiten, zum Beispiel: den Triumphzug des siegreich heimkehrenden Horaziers, das Herandrängen des kretischen Volkes bei der Landung des Athenerschiffes, den festlichen Einzug der Hochzeitsgesellschaft in „Adelheid von Ponthieu" und andere mehr; zweitens unveränderte primitive Tanztypen, die in den oben erwähnten „Balletteinlagen", eben nur als Tänze, verwendet sind: in „Theseus auf Kreta" die Tänze der Griechen vor der verhängnisvollen Auslosung der Opfer, in den „Horaziern" die Siegestänze der Römer vor Camillas Ermordung, in „Adèle" die Tänze vor dem entscheidenden Zweikampf der Helden.

Über die opernhafte Ausgestaltung und Erweiterung der übrigen, aus dem Ballett stammenden Formen haben wir oben schon gesprochen. Unter den von der Oper übernommenen finden wir drei wesentliche Haupttypen: erstens an textlich bedeutsamen, dramatisch bewegten Stellen große, freie Accompagnatoszenen, zweitens zur Untermalung lyrischer Episoden Arien

[22]) Nach Abfassung dieser Abhandlung erschien die Studie von E. Bücken: Der heroische Stil in der Oper (Leipzig 1924), mit der diese Bemerkung übereinstimmt.

[23]) Vergl. E. Bücken, S. 102 ff.

Digitized by Google

und drittens ausgedehnte, steigernde oder opernmäßig zusammenfassende Finali an den Aktschlüssen und am Schlusse des Ballettes. Die Accompagnatostücke weisen vollkommen die Stileigentümlichkeiten der neapolitanischen Solooper auf: engste Anlehnung an die Vorgänge des Textes, durchgehende Verwendung eines charakteristischen Motivs, punktierte Rhythmen, Tremoli, Sprünge in übermäßigen Intervallen, Vorliebe für verminderte Septakkorde und Orgelpunkte, harmonisch unselbständiger Beginn. Wie in der Oper treten auch in den Starzerschen Balletten sozusagen feste Typen von Accompagnatoszenen auf[24]): Ombraszenen, wie das schon erwähnte Melodram aus „Roger und Bradamante", „Lamento der verlassenen Geliebten", wie die Soloszene der Camilla in den „Horaziern", „Anrufungen von Göttern", wie das Gebet des Theseus vor dem Kampf mit dem Minotaurus. Eine besondere Stellung nehmen in dieser Gruppe die Szenen ein, die jene dramatischen Kulminationspunkte darstellen, die sich in Kämpfen, beziehungsweise Zweikämpfen usw. verkörpern. Auch hier hat sich in spezieller Hinsicht ein bestimmter fester Typus ausgebildet, der die gleichen melodischen und dynamischen Figuren und Akzente bringt (Streicherläufe, Synkopen, sf-Akkorde usw.) und in gleicher Weise durch Wiederholung der betreffenden Fechtfiguren, den Gängen eines Zweikampfes entsprechend, zum Höhepunkt führt.

Während also Starzer dem Wesen der Accompagnatoszene nach, in dieser Form den wechselnden Vorgängen der Szene genau folgt, jede Phase der Handlung illustriert, versucht er in der Arie wechselnde innere Vorgänge in einen einheitlichen Rahmen zu fassen. Die Arie entspricht in ihrer dreiteiligen Form, bei der ein freierer (mehr rezitativischer) Mittelteil von einer lyrisch geschlossenen Anfangs- und Schlußpartie eingerahmt wird, vollkommen der italienischen Opernarie. Anfangs- und Schlußpartie zeigen das gleiche Gepräge wie die übrigen lyrischen, liedförmigen Stücke Starzers. Wir erwähnten bei Besprechung der Übergangsballette als primitive Vorstufe dieser Form die Nr. 9 aus Diana. Die höchste Stufe dieser Entwicklung nimmt der „stumme Monolog" Adelens („Adèle von Ponthieu", erste Szene) ein, „in der sich Starzer als trefflicher Seelenmaler zeigt. Das Vorbild der Monologe der Solooper ist dabei deutlich erkennbar"[25]).

Als dritte von der Oper übernommene Form haben wir das Finale genannt. Das prinzipielle Wesen des Opernfinales, das nichts anderes bedeutet als die Verschiebung des Schwerpunktes gegen den Schluß des Aktes, finden wir schon in den frühen Balletten angedeutet: Starzer verwendet dort die ausgedehntesten musikalischen Formen, die Contredanse, später die Chaconne, respektive Chaconne en Rondeau. In den letzten Balletten aber, in denen die Aktschlüsse mit dem dramatischen Höhepunkt zusammenfallen,

[24]) Vergl. Abert-Jommelli, S. 123.

[25]) Vergl. Abert-Noverre, S. 42.

Digitized by Google

baut Starzer ausgesprochene große Opernfinali. Und zwar kommt deren Charakteristik, die Zusammenfassung verschiedenster szenischer Vorgänge in einen geschlossenen Rahmen, in der Wahl Starzers zum Ausdruck, der den Finali sonatenähnliche Formen gibt. Eine besondere Stellung nimmt das letzte Finale ein, das hier keineswegs, wie im Drama sich noch zu einer letzten Verwicklung mit nachfolgender Lösung steigert, diese Aufgabe fällt vielmehr gewöhnlich der vorletzten Szene zu, sondern, dem Charakter des Balletts entsprechend, einen „guten Ausgang" bringt: den Sieg des Helden, die Belohnung der Tugend usw. und so Gelegenheit zu ausgedehnten fröhlichen Schlußtänzen bietet. Daher ist das letzte Finale nur mehr gewissermaßen ein dekorativer, die Siegesstimmung schildernder Anhang, der in mancher Hinsicht dem obligaten Schlußchor beliebter Opern entspricht, der zur Aufgabe hat, das „gute Ende" zu feiern. Die einzige Ausnahme bildet in dieser Hinsicht das letzte Finale des „Theseus auf Kreta"[26]). Hier erhebt sich die Handlung zu einem nochmaligen Höhepunkt: „Theseus, der befürchtet, daß König Minos Nachricht von seinem Vorhaben bekommen haben möchte, läßt Ariadne einschiffen und Phaedra mit Gewalt aufs Schiff bringen und befiehlt hierauf, das Arsenal und die Schiffswerfte in Brand zu stecken." Dieser textlichen Steigerung, die alle technischen Mittel der damaligen Bühne aufbietet, versucht die großangelegte musikalische Schlußsteigerung, ein freier Passepied, der sich zu einer opernmäßigen Schlußstretta entwickelt, die ihrerseits alle Mittel des damaligen Orchesters verwendet, in einer Art „vorklassischen Feuerzaubers" gerecht zu werden. Hier vertreten die Sehenswürdigkeiten der Szene, die allerdings von der Musik wirksam unterstützt werden, das Gepränge eines letzten festlichen Aufzuges oder Tanzes für das schaulustige Publikum.

An dieser Stelle soll noch eine andere Form, die in engstem Zusammenhang mit der Oper steht und deren Entwicklung bedeutsame Hinweise auf die Entwicklungsgeschichte der Oper liefert, besprochen werden: die Ouvertüre. Eben dieser letztgenannten Eigenart entsprechend, erscheint es vorteilhafter, diese Form erst jetzt, vom Standpunkt der abgelaufenen Entwicklung (nach der Oper hin) zu betrachten, obwohl sie in allen Balletten, also auch in den Frühballetten, auftritt. Ganz allgemein lassen sich zwei mögliche Typen von Ouvertüren unterscheiden: Der erste stellt dem Stück eine selbständige musikalische Nummer ohne inhaltlichen Zusammenhang mit dem Nachfolgenden voran. Der zweite schafft in der Ouvertüre eine musikalische Einleitung, betont also den Zusammenhang, beziehungsweise bereitet das folgende Stück der Stimmung nach vor. Zur ersten Form muß man sowohl seine primitivste Möglichkeit, das typische „Anfangssignal" der

[26]) Die spannendere und dramatisch schlagkräftigere Gestalt dieses Balletts läßt uns die Äußerung Noverres, der den Textdichter des „Theseus", Angiolini, als Plagiator bezeichnet, als Unterschätzung seiner Eigenschaften erkennen, die jene Noverres, in diesem Falle wenigstens, übertreffen.

Digitized by Google

neapolitanischen Oper, als auch die entwickeltste Ausgestaltung rechnen, die ein der Form nach ganz beliebiges, selbständiges Musikstück verwendet. Dieses stellt sozusagen nur ein auskomponiertes Anfangssignal dar und ist seiner Bedeutung für den Zusammenhang mit dem Stück nach, dem ersten gleichzustellen: gewissermaßen ein Aufmerksammachen des Publikums auf das bald einsetzende eigentliche Stück. (Ähnliche Verwendung von musikalischen Einleitungsnummern ist auch im heutigen Theaterbrauch nicht selten.) Diesem letzteren Typus entspricht fast die Gesamtheit der vor-Starzerschen und zeitgenössischen Opernouvertüren. Den zweiten Typus völlig auszubauen blieb einer späteren Epoche in der Entwicklung der Oper vorbehalten. Es ist ohneweiters klar, daß dem Wesen der vollendeten Oper die Vereinigung der beiden Typen entspricht: die Vorbereitung der Grundstimmung des Stückes in einer geschlossenen, musikalisch selbständigen Form. Interessant und bezeichnend für die eigenartige Stellung Starzers ist es, daß dieser bedeutungsvolle Typus, und sogar bis zu einer relativ fortgeschrittenen Stufe entwickelt, sich in seinen Balletten vorfindet, daß aber Starzer nicht die Konsequenz der Synthese gezogen hat. Der Entwicklungsgang als solcher ist immerhin sehr deutlich: Die Ouvertüren der ersten beiden Frühballette vertreten den Typus des „Anfangssignals", und zwar in der primitivsten Form eines fanfarenmäßigen Zeichens zum Beginn. Im „Don Quixote" begegnet uns bereits eine Art Vorform des zweiten Typus; hier steht an der ersten Stelle ein mit „Ballo" bezeichnetes Stück, das nach Art einer „Entréenummer", musikalisch in die Handlung einführt, die erste Szene vorbereitet. Das Übergangsballett „Diana und Endymion" bringt den zweiten Typus formell noch primitiv, aber der Tendenz nach, als Vorausnahme der Grundstimmung, vollkommen ausgebildet. In „Roger und Bradamante" finden wir, ähnlich wie im „Don Quixote", eine erste Nummer, die die Anfangsstimmung einführt (Kampfgetümmel, die eigentliche Handlung beginnt erst bei Nr. 2), eine Art Ouvertüre bei offener Szene. Diese Art von Vorbereitung der Stimmung der ersten Szene entspricht naturgemäß dem Charakter einer Akteinleitung mehr als dem der Gesamtouvertüre. In „Roger und Bradamante", dem ersten Ballett, das mehrere Akte hat, und fast in allen späteren Balletten, bleibt dies die Form für die Einleitungsnummern der einzelnen Akte. Die höchste Entwicklung erreicht Starzer in der Ouvertüre zu den „Horaziern". Als erste Ouvertüre findet sich hier ein ausgebildeter Sonatensatz, dessen Themen — das Hauptthema hat kriegerisches Gepräge, das Seitenthema bringt eine kantable Kantilene — Helden und Heldin musikalisch charakterisieren, die Stimmungen des ganzen Stückes vorausnehmen. Mit dieser Stufe, die jene Synthese erreicht, von der wir oben gesprochen haben, bricht die Entwicklung ab. Die Ouvertüren der letzten beiden dramatischen Ballette bedeuten wieder einen Rückfall: in „Theseus auf Kreta", Vorbereitung der Szene (teilweise mit Hereinspielen der Handlung wie im „Roger"), in „Adelheid von Ponthieu" sogar der pri-

Digitized by Google

mitive erste Typus. Die Ouvertüren und auch die Einleitungen der Akte stellen zwar, für sich betrachtet, entwickelte Formen dar (Rondo mit sonatenmäßiger Modulation, Scarlattische Sonatenform), stehen aber in Hinsicht des Zusammenhanges mit der Handlung durchaus mit den Ouvertüren der Frühballette auf einer Stufe. So zeigt sich bei diesem Typus wieder ein Versagen der Starzerschen Entwicklung an einem entscheidenden Punkt. Gerade die entwickeltsten, opernhaften Ballette scheinen die Bedeutung der Ouvertüre im Sinne des Ganzen nicht zu verstehen. Sie stellen isolierte, gewissermaßen gleichgültige Musikstücke dem Ballett voran und versäumen es in der Ouvertüre, einen von vornherein verbindenden Faktor sich zu schaffen und der Versuchung des Balletts in dieser Hinsicht aus dem Wege zu gehen, in eine Reihe von Einzelnummern zu zerfallen.

Es sind nun noch einige Worte über die drei Ballette: „Le cinque Soltane", „Die Schnitter", „Das Straßburgische Fest" zu sagen, die, wie wir eingangs erwähnten, eine Sonderstellung einnehmen. Ein genaues Eingehen auf Einzelheiten erübrigt sich nach der vorausgegangenen Besprechung der anderen Starzerschen Ballette. Diese drei Werke zeigen in keiner Weise Eigentümlichkeiten, die auf die Art eines bestimmten Komponisten weisen, sie tragen durchaus das Gepräge von Gelegenheitskompositionen, wie sie in Starzers Zeit gang und gebe waren. Formell und melodisch-ausdrucksmäßig — sie enthalten nur primitive Tanztypen ohne individuellere melodische Charakterisierung (die Betonung der Exotik in den „cinque Soltane" durch Verwendung von türkischer Trommel und Cinellen bildet ja keine Ausnahme) — wären sie zu den Frühballetten zu zählen, doch stammen sie aus einer späteren Zeit: „Le cinque Soltane" gehören zu den noverrischen Balletten, die im Jänner 1772 „neu gegeben wurden"[27]), „Die Schnitter" nach einem Szenar von Angiolini im August 1775[28]); über das „Straßburgische Fest" fehlt jederlei Angabe über Entstehungs- oder Aufführungszeit. Sollte die Annahme, daß diese drei Ballette von Starzer vertont wurden, richtig sein, so stellen sie, wie Abert[29]) sagt, einen Rückfall „in die Sphäre des von Noverre getadelten Divertissements" dar — ein deutlicher Beweis für ihre Bedeutungslosigkeit in der Entwicklung des Starzerschen Schaffens.

Das Bild, das wir hier von Starzers Schaffen entworfen haben, ergibt von selbst den Standpunkt, von dem aus eine zusammenfassende Betrachtung und Würdigung ausgehen muß. Denn alle Einzelwerke, beziehungsweise alle Einzelleistungen Starzers stehen gewissermaßen im Dienste einer Idee, die seinem (das heißt auch Noverres) Werk als letztes Ziel vorzuschweben scheint, und dem sich die verschiedenen Werke in größerer oder geringerer

[27]) Vergl. Müller: Genaue Nachrichten von beiden Kais.-königl. Schaubühnen (1772, S. 77); ferner: Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1772, S. 171.

[28]) H. Niedecken führt dieses Ballett in seiner Studie über Noverre irrtümlich unter den anakreontischen noverrischen Szenarien an.

[29]) Vergl. Abert-Noverre, S. 41.

Digitized by Google

Vollkommenheit nähern. Es ist das Prinzip der Entwicklung, das wir aus seinem Gesamtschaffen herauslesen können, einer Entwicklung, die einerseits im wesentlichen zur Oper hinführt, anderseits zusammenfällt mit dem allgemeinen Prinzip einer Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten. In gewisser Hinsicht läßt sich auch der Ausgangspunkt dieser Entwicklung fixieren: die Tanzsuite oder, wenn man noch weitergeht und von der Bühne absieht, die instrumentale Suite. Die Annäherung der verschiedenen Stufen an das ideale Ziel geben uns den Anhalt für ihre Beurteilung, der Standpunkt des Zieles selbst, den Ausgangspunkt für die zusammenfassende Betrachtung.

Die Zusammenfassung der formellen Momente ergibt die früher schon dargestellte Entwicklung, die ihren Weg nimmt, von der einfachen Tanzform zur komplizierten Opernform. Wir haben zwei, oder wie sich jetzt ergibt, drei Wege unterschieden: erstens die Ausweitung und Vertiefung der primitiven, inhaltsarmen Tanztypen zu dramatischen, ausdrucksvollen Formen. Zweitens die Heranziehung neuer Formtypen und -prinzipien aus der Oper, wie Accompagnatoszene, Arie und Finaleprinzip. Auch die Verwendung der unveränderten, einfachen Tanzformen als opernmäßige „Balletteinlage" wurde erwähnt. Als eine dritte Gruppe, die sich aber im Verhältnis zu den anderen beiden Formen auf ein viel kleineres Gebiet beschränkt, könnte man jene Form aufstellen, die aus der reinen Instrumentalmusik herübergenommen ist: die Sonatenform. Am naheliegendsten ist ihre Verwendung in der Ouvertüre, die ja, wie gezeigt wurde, in den entwickelten Balletten mit einer einzigen Ausnahme nicht im eigentlichen Inhaltszusammenhang mit diesen selbst steht; in diesem Fall ist diese instrumentale Form selbständig geblieben und nicht in den Dienst des Opernhaften getreten, spielt also keine Rolle im formalen Entwicklungsprinzip der Starzerschen Ballette. Anders steht es mit der zweiten Art ihrer Verwendung, in den Finali. Hier haben wir es als glückliche Wahl bezeichnet, daß Starzer versuchte, durch die Zusammenfassung wechselnder Vorgänge in diese Form dem Finale Geschlossenheit und damit ein gewisses Schwergewicht zu verleihen.

Diese Wege der möglichen Entwicklung zeigen sich in der melodischen naturgemäß in gleicher Weise. Der eine Weg, der die Melodik unabhängig vom dahinterstehenden Inhalt begünstigen würde, führt in den betreffenden Nummern (speziellen Tänzen, Ouvertüren) zu einer musikalischen Prägung, die der der zeitgenössischen Instrumentalmusik völlig entspricht. In den Tanztypen erreicht der musikalische Ausdruck manchmal, wie wir erwähnten, ein überraschendes Niveau. Das dürfte sich mit einem Moment in Zusammenhang bringen lassen, das wir erst hier erwähnen wollen: dem betonten volksliedmäßigen Charakter der im übrigen häufig ausgeprägt wienerischen Melodik[30]). Denn Starzer schöpft damit aus den ursprünglichsten, reinsten und inhaltsvollsten Quellen. Und so gewinnt seine Melodik eine

[30]) Vergl. Abert-Noverre, S. 41 ff.

Digitized by Google

einnehmende ursprüngliche Frische. In den rein instrumentalen Formen (Sonatenform, Scarlattische Sonatenform) bewegt sich Starzers Melodik aber durchaus nur im konventionellen: primitive Dreiklangsthemen, monotone Achtelbewegung, Motivwiederholungen und Sequenzen als Steigerungsmittel. Auffällig ist das Fehlen eines ausgebildeten Begleitmomentes. (In merkwürdigem Gegensatz dazu steht die treffliche Satztechnik in den Streichquartetten.) Die Inferiorität dieser Partien beweist offenbar das Mangeln eines Interesses Starzers in dieser rein formal-instrumentalen Hinsicht. Starzers melodische Stärke liegt entschieden auf dem zweiten Gebiet der melodischen Gestaltung, den eigentlich handlungs- und situationsmalenden Melodien, was auch die Tatsache beweist, daß in der ersten Gruppe das Niveau der Tanzformen sich deutlich über das der Instrumentalformen erhebt. In dieser zweiten Gruppe äußert sich erst das eigentliche Ausdrucksmoment der Starzerschen Melodik, das des dramatischen Hintergrundes zu bedürfen scheint, um sich voll entfalten zu können. Bei bedeutsamen und wichtigen Vorgängen der Szene stellt sich die Musik naturgemäß völlig in den Dienst der Handlung. Sie bemüht sich in ihrer Eigenart vollkommen eine ins Musikalische übertragene Charakteristik der szenischen Vorgänge zu sein. So entstehen auch hier die in der ganzen zeitgenössischen Opernliteratur vorzufindenden nahezu stereotypen Formeln: zur Untermalung des Geheimnisvollen alle jene melodischen Charaktere, die für die „Ombraszene" typisch sind; für Kämpfe die üblichen „Hieb- und Stichfiguren"[31]); für erregte Stimmung, Angst und Erwartung Tremoli, Synkopen, große Sprünge usw. Hieherzuzählen ist auch das Charakteristikum des G-Moll, das bei den Neapolitanern als besonderes Ausdrucksmoment für elegische oder tragische Stimmung galt. (Wir finden es unter anderem auch im „stummen Monolog" der Adèle.) Ferner die Verwendung von D-Dur zur Charakterisierung heroisch-kriegerischer Triumphstimmung[32]). Wie diese zuletzt genannten melodischen Ausdrucksmomente sich hauptsächlich bemühen, die inneren Erlebnisse der Helden zu schildern, so fällt es natürlich der Instrumentation zu, die Charakteristik der äußeren, eigentlichen szenischen Vorgänge zu geben. Wir erwähnten zum Beispiel die bezeichnende Tatsache, daß mit dem Auftreten des „Heroischen" eine auffallende Vermehrung der Blechbläser eintritt. (Trompeten und Hörner bei prunkvollen Aufzügen und kriegerischen Massenszenen.) Ein Mittelding zwischen „innerer" und „äußerer" Charakteristik stellen jene Szenen dar, in denen für eine besondere Grundstimmung ein besonderes charakteristisches Instrument gewählt erscheint, das nun nicht mehr nur die äußere Situation (wie zum Beispiel die Hörner in „Diana", die Trompeten in den „Horaziern"), sondern gewissermaßen die seelische Eigenart einer Situation symbolisieren will. Auch

[31]) Vergl. E. Bücken, S. 131 ff.
[32]) Vergl. E. Bücken, S. 2 ff.

Digitized by Google

hier bilden sich in der zeitgenössischen Musik, feste Verbindungen zwischen Situation und charakteristischem Instrument. So symbolisiert uns die Oboe das sanfte Liebeslied, Englisch Horn klagende, elegische Stimmung usw.

Diese Zusammenfassung und vor allem die letzten Erörterungen haben uns deutlich gezeigt, daß das eigentliche musikalische Schwergewicht und wahrscheinlich Starzers Interesse auch völlig im Bereich des Ballett-(Opern-) mäßigen lag. In dieser Hinsicht verstehen wir die Erweiterung der Formen im Laufe der Entwicklung und die Tatsache, daß seine Melodik in diesem Gebiet erst eigentliche Bedeutung gewinnt. Aber abgesehen von dieser Bedeutung im Sinne des Opernhaften, zeigt die Melodik Starzers, wie oben erwähnt, schon in den Frühballetten und primitiven Tanzformen einen bedeutsamen Ausdrucksgehalt in ihrer Volkstümlichkeit. Dieses Schöpfen aus dem Volksliedmäßigen unterscheidet seine Melodik vorteilhaft von der Dellers und Rudolphs, deren Melodik ausschließlich nur im Sinne des Opernmäßigen Bedeutung gewinnt, und setzt ihn damit in gewisse Parallele mit den Heroen der Wiener klassischen Musik. Wir haben gesehen, wie nahe Starzer an die grundlegenden Prinzipien des Opernhaften in gewissen Punkten seiner Entwicklung kam. Daß er aber an diesen entscheidenden Punkten versagte, nicht konsequent auf dem als richtig geahnten Weg weiterging, muß als ein Mangel an musikalischer Persönlichkeit gewertet werden. Immerhin verstand er es, mit dem opernhaften das heroische Moment, das Noverre textlich betonte, musikalisch im Sinne der großen heroischen Oper zu vereinigen, und damit, wie wir es paradox nannten, eine „grande opéra en miniature" zu schaffen. Um die Gesamtleistung Starzers zutreffend einschätzen zu können, wird man ihn eben von dieser Seite her, in seinem Verhältnis zur Oper hin, betrachten und in Vergleich mit seinen Zeitgenossen setzen müssen. Und da finden wir in der oben erwähnten, stets wiederkehrenden Inkonsequenz einen bedeutenden Unterschied zwischen ihm und einem, nicht der bedeutendsten, Zeitgenossen: Rudolph. In den Balletten des Stuttgarter Komponisten findet sich nämlich ein Moment, das vor allem geeignet ist, das Ballett seinem idealen Ziel, der heroischen Oper, nahezurücken: das Moment des tragischen Schlusses. Bei Starzer tritt dieses Moment nur einmal, in dem als Ausnahme erwähnten Angiolinischen Ballett „Theseus auf Kreta", auf, und auch dieser „Feuerzauber"-Schluß ist nur eine Nachahmung des Rudolphschen „Rinaldo"-Finale. Die anderen charakteristischen Züge, die Starzer in der Eigenart seines Strebens zur heroischen Oper hin, aufweist, teilt er in gleicher Weise mit den Ballettkomponisten Deller und Rudolph; ihre ganze Gruppe selbst bezeichnet nichts anderes als eine Wegmarke auf dem Weg zur Opera seria eines Gluck und Mozart. Diese beiden Vollender gingen ja wohl von demselben Ausgangspunkt aus, und in gewisser Hinsicht auch die von ihren Vorläufern im Ballett gebahnten Wege. Aber ihr Genie und ihre künstlerische Persönlichkeit führte sie weit über dieses Zwittergenre hinaus, ja ließ sie kaum ernstlich im Gebiet dieser unselbstän-

Digitized by Google

digen und einer eigenartigen Künstlernatur fernliegenden Kunstgattung verweilen. So sehen wir Starzer seiner Bedeutung nach eingeordnet in eine kleine Gruppe geistesverwandter Zeitgenossen, der als Gesamtheit erst der Ruhm zugewiesen werden darf, in gewissem Sinn Vorläufer oder gar Wegbereiter jener großen Heroen der Musik gewesen zu sein.

Digitized by Google

Zur Entwicklung des Walzers.

Von Ignaz Mendelssohn.

Die Frage der Entstehung des Walzers ist schon vielfach erörtert worden. Zwei wesentliche Ansichten stehen einander gegenüber. Die Franzosen verteidigen den „valse" als Nationaleigentum, indem sie sich bemühen, eine Beziehung mit der „volta" herzustellen[1]). Die deutschen Musikwissenschaftler nehmen den Walzer als deutsches Besitztum in Anspruch und dies mit Recht. Das Volkstümliche in Musik und Choreographie läßt sich hier nicht verleugnen. Die Entstehung des Walzers ist eine vollkommen selbständige, die in keiner Beziehung zu französischen Elementen steht. In der Entwicklung mag er freilich fremden Einflüssen zugänglich gewesen sein und ist nicht zum geringsten Teil durch die französische Kultur groß geworden. Jederzeit hat sich der Walzer den Anforderungen der Tanzlustigen einerseits, der Etikette anderseits angepaßt. Vom rein etymologischen Standpunkt aus betrachtet ist der Walzer deutschen Ursprungs. Das Wort „walzen" als Zeitwort bedeutet in erster Linie „sich drehen", weiter „rollen", „Walzertanzen", „auf der Wanderschaft sein" und „mit der Walze bearbeiten"[2]). Im Mittelhochdeutschen ist das Verbum „walzen" intransitiv. Von dieser Form haben sich zwei Bedeutungen abgezweigt, die noch jetzt lebendig sind, und zwar die gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus Oberdeutschland vordringende von „walzertanzen" und die literarisch später auftretende von „auf der Wanderschaft sein". Die Bedeutung „walzertanzen" erklärt sich von der drehenden Bewegung der Füße aus, die beim Tanzen auf dem Boden schleifen. Das Wort ist in diesem Sinne von Oberdeutschland ausgegangen, läßt sich aber auch hier vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nachweisen. In der älteren Sprache steht ihm „schleifen" am nächsten; Walzen und Schleifen bilden den Gegensatz zu Hüpfen und Hopsen. Außer den von Grimm angeführten Beispielen für das Vorkommen des Begriffes „Walzen" als Tanzform[3]) findet sich in einem Werke von

---

[1]) Desrat: „Dictionaire de danse", p. 373 ff.

[2]) J. und W. Grimm: „Deutsches Wörterbuch".

[3]) Schmeller zitiert ein Verbot gegen walzende Tänze von 1760. Adelung erwähnt Walzen, Deutschtanzen oder walzerisch tanzen 1787, Goethe verwendet das Wort Walzen 1772 in „Hochzeitslied".

Digitized by Google

Kurz-Bernardon, dessen Entstehung ungefähr in das Jahr 1750 fällt, gleichfalls dieses Wort. Somit kann also dieses eben angeführte Werk, das den langatmigen Titel führt: „Bernardon auf der Gelseninsel oder die Spatzenzauberei mit der lustigen Regenschori, Pantomime, große Maschinen-, Flug- und Verwandlungskomödie von Josef Kurz", zeitlich als das erste Werk angesehen werden, in dem der Begriff Walzer ausdrücklich zur Geltung kommt. Dieses angeführte Stück (Beispiel I) fällt in die Gruppe der Wiener Stegreifkomödie, die für die Entwicklung des Singspieles und späterhin der Operette von größter Wichtigkeit war. Unter Kurz-Bernardon vollzog sich der Übertritt der Musik vom Volkslied zu kunstmäßig ausgearbeiteten Formen, die auf Joseph Haydns Verbindung mit der Bernardoniade zurückgehen[4]). Einige Jahre nach dem Erscheinen der oben besprochenen Verwandlungskomödie brachte Josef Kurz (1754) die Stegreifkomödie „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon" zur Aufführung, in der eine ausgelassene Tanzszene mit wechselnden Nationaltänzen eingeflochten ist, unter denen ein Walzer ausdrücklich genannt wird[5]).

Will man die Entwicklung der Tanzkomposition genau verfolgen, so muß man sich eingehend mit den Werken der unbekannten Tonsetzer beschäftigen. Bei der Untersuchung des deutschen Gesellschaftstanzes und der Frage, welchen Ursprunges der Walzer sein könne, muß von zwei Gesichtspunkten ausgegangen werden, indem man von vornherein eine scharfe Trennung zwischen deutschem und österreichischem Boden macht. Die Walzerentwicklung in unserem engeren Heimatgebiete ist aller Wahrscheinlichkeit nach gänzlich unabhängig von der Entwicklung der sogenannten „Teutschen Tänze". Sie steht auf rein alpiner Basis und hat ihren Ursprung in dem weiter unten eingehend zu besprechenden Ländlertanze. Die Vorläufer der außerhalb Österreichs geschriebenen Walzer, man kann also sagen der deutschen Walzer, stehen bis zur Zeit Lanners und Strauß' fern von jedem alpinen Element, ihre Entwicklung ergibt sich aus den deutschen Tänzen, eben diesem Mittelding zwischen Ländler und Contredanse, die jedoch mehr von letzterem haben und in ihrer meist frostigen Steifheit sich sehr der Hofetikette des Menuetts nähern. Es liegt also der Gedanke nahe, daß sich der deutsche Tanz an das Menuett angelehnt hat. Wissenschaftlich ist jedoch bis heute die Entwicklung des Walzers aus dem Menuett nicht nachgewiesen worden. Die Ansicht Robert Lachs, der Walzer habe sich aus dem Übergang des Menuetts zum schneller getanzten Passepied entwickelt, wurde schon von Paul Nettl[6]) dahin abgeschwächt, daß Nettl „keine Kontinuität in der Entwicklung vom Menuett über den Passepied zum Deutschen"

[4]) Robert Haas: Die Oper im 18. Jahrhundert (Adlers Handbuch).

[5]) Der gleichzeitig erscheinende 64. Band der D. T. Ö. enthält den ersten Teil der Bernardonschen Stücke.

[6]) R. Lach: „Zur Entwicklungsgeschichte des europäischen Gesellschaftstanzes" und Paul Nettl: „Zur Vorgeschichte der süddeutschen Tänze" (Bulletin de la

Digitized by Google

sieht. Die Allemande, wie der Tanz nun in Deutschland heißt, erlangt aus sozial-psychologischen Gründen (das gleichzeitige Drehen vieler Paare war für die sich allmählich neu schichtende Gesellschaft des 18. Jahrhunderts etwas Neues und Reizvolles) eine derartige Beliebtheit, daß sie sich aus dem Rahmen der Contres..... herauslöste und selbständig wurde[7]). Getreu dem Prinzipe der Suite, mehrere Tänze aufeinander folgen zu lassen, entwickelte sich auch das Aneinanderreihen der Tanznummern im deutschen Gesellschaftstanze. Als sich zuerst das Menuett aus der Suite loslöste, wurde dieses auch nicht mehr einzeln komponiert, sondern gleich serien- und gruppenweise zusammengestellt. Die Anzahl der einzelnen Tanznummern ist eine ganz verschiedene und schwankt zwischen 3 und 24. Bei fortschreitender Veredelung des Tanzes wurde die Form erweitert, dafür die Anzahl der Nummern verringert. Fast alle als deutsche Tänze bezeichneten Tanzserien sind (soweit sie nicht von unseren Klassikern veredelt wurden), auf deutschem und nicht auf österreichischem Boden entstanden. Viele der Klänge jedoch, die wir in den Walzern unserer großen Meister hören, lassen sich auf uralte Tanz-, respektive Spottlieder unserer Alpenbevölkerung zurückführen. Diese alten Weisen sind die mittelbaren Vorläufer unseres heutigen Walzers, die unmittelbaren des Ländlertanzes, der nunmehr ausführlicher zu besprechen sein wird.

Böhme[8]) nennt den Ländler den Vater des Walzers, wobei letzterer jedoch im Laufe der Zeit durch schnelleres Tempo und leidenschaftlicheren Charakter zu dessen Antipoden geworden ist. Der Tanz ist rein deutschen Ursprunges; vielfach wird die Behauptung aufgestellt, daß er aus der Linzer Gegend stamme. Immerhin ist es ja möglich, daß der Ländler in der Form, in der er zuerst nach Wien kam, von Linzer Spielleuten und Fiedlern hergebracht wurde, doch ist zu bezweifeln, daß gerade Oberösterreich seine Heimstätte gewesen sein soll. Die Ansicht, daß der Ländler oder auch damals Landerer genannt, aus höheren alpinen Gegenden, wie sie beispielsweise in Steiermark oder in Tirol anzutreffen sind, herrühre, dürfte die richtige sein. Die Mitarbeiter der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied", und unter ihnen vor allem Raimund Zoder, sind bemüht, Klarheit in die Entwicklungsgeschichte dieses deutschen Volkstanzes zu bringen.

Der Machtbereich des Ländlertanzes erstreckt sich auf das ganze deutsche Alpenland und den deutschen Böhmerwald bis ins Egerland hinauf und ist derselbe wie der des süddeutschen Volksliedes. Die Struktur ist im Tanz wie im Volkslied eine sehr einfache: zwei Teile zu je acht Takten im Dreivierteltakt, der zweite Teil steht in verschiedenen Verhältnissen zum ersten und zwar kann jener eine Umsetzung des ersten Teiles in die Dominante sein, zweitens eine Variierung des ersten in Rhythmus oder Melodie,

[7]) Ibid. p. 43.

[8]) K. M. Böhme: „Geschichte des Tanzes in Deutschland."

Digitized by Google

oder drittens kann der zweite Teil aus fremden Melodieelementen bestehen. Was den Takt dieser Volksgesänge und Volkstänze, also der Landler und der Steirer betrifft, so findet sich unter all den vielen Handschriften kein einziger Tanz im Zweivierteltakt, so daß angenommen werden muß, daß beide Zweigformen früher im Dreivierteltakt standen. Dies ist um so sicherer zu behaupten, da die Musikanten in Lauffen bei Ischl die in einer aus dem Jahre 1839 stammenden Handschrift im Dreivierteltakt geschriebenen Landler im Zweivierteltakt von den Noten spielen. Rotter[9]) weist nach, daß Ländler vom Dreiviertel- zum Viervierteltakt übergingen und zwar an Hand eines ganz einfachen Beispieles. Die letzte Note des Dreiviertelrhythmus wurde betont, das dynamische Moment entwickelte sich in kurzer Zeit zu einem rhythmischen und so wurde aus der langgehaltenen dritten Viertelnote eine halbe Note. In Gössel am Grundlsee bezeichnen die Einheimischen diesen Vorgang beim Gesang mit dem Worte „Stessen" (das ist stoßen). Es ist dies eine rationalisierte Dehnung jedes dritten Taktviertels, wodurch eben eine neue Form des Ländlers entstanden ist. Der Sprachgebrauch des Salzkammergutes nennt die alte, ungradtaktige Form des Landlers „den Steyrischen", die jüngere gradtaktige den „Landler"; in Anbetracht der heutigen Aneinanderreihung von Steyrischem und Landerer ein Analogon zu der Verschiedentaktigkeit zwischen Reigen und Nachtanz, ohne jedoch von diesen auch die Tempounterschiede anzunehmen. Gesungen und gepascht gleichzeitig von allen Tänzern wird sowohl bei dem im Walzerschritt ausgeführten Steyrischen, dessen rascherer Abart, den drei Schleunigen und dem „Steyrischen Walzer", als auch bei dem gradtaktigen, Landler genannten Tanze, zu welchem man nur „umitreten" und nicht walzen kann. Nettl[10]) meint, daß der Ländler aus dem gradtaktigen Tanze organisch herauswächst und der ursprünglich komponierte Tanz zu sein scheint. Er vertritt also die entgegengesetzte Ansicht Rotters. Rhythmisch mit dem Landerer oder später Ländler genannten Tanze gleich ist die uralte Form des Schnadahüpfls, das ja ebenfalls als Tanz dient, wenn es auch ursprünglich reiner Gesang gewesen ist. Im Äußeren unterscheidet sich dieser Tanz nicht wesentlich vom alten Walzer und der Allemande.

Eine sehr interessante Abart der oben betonten zweistimmigen Melodieführung ist das Übersingen, eine Singweise, bei der die zweite Stimme nicht in der Terz oder Sext unter der ersten Stimme mitgeht, sondern über der ersten Stimme liegt, eine Erscheinung, die von Guido Adler in seiner Studie über „Die Mehrstimmigkeit und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit" eingehend untersucht wurde. Eine angenehme Abwechslung in die melodische Linienführung bringen die Septenbrechungen in den Ländlermelodien, die ihre Entstehung vom „Jodeln" herleiten. Einer der eifrigsten

[9]) Rotter: „Der Schnadahüpfl-Rhythmus", p. 133 ff.
[10]) Nettl: „Die Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts."

Digitized by Google

Forscher auf dem Gebiete des deutschen Volksliedes und dem damit in engem Zusammenhang stehenden Jodler war Karl Kronfuß, der als eine seiner letzten Arbeiten eine Abhandlung über den Jodler in Österreichs Alpen schrieb. (Das deutsche Volkslied, XXVI/3—4.) Der Verfasser führt hier die Entwicklung vom Juchschrei bis zum sechsstimmigen Jodler (meist Chorjodler) in prägnanten Zügen aus. Am reichsten sind die österreichischen Alpen an zweistimmigen Jodlern, mit hauptsächlicher Verwendung des schon vorhin besprochenen Überschlages. Am häufigsten sind die Begleitjodler, wo die Oberstimme in Terzen, Quarten, Quinten und Sexten, stellenweise sogar in Sekunden die Melodie im Parallelgange begleitet. Für verschiedene Gegenden ist die allgemeine Bezeichnung dieser Art der Gesänge eine verschiedene. Die gebräuchlichste ist Jodler, in Niederösterreich findet man Dudler, in Steiermark Wollazer, im Salzkammergut Ludler, in Oberösterreich Almer und Schreier. Wenn nun Nettl[11]) behauptet, daß die Verfolgung der eigenartigen, noch heute den süddeutschen Musikdialekt sprechenden Melodik des Walzers weniger klar und einfach ist, so muß man auf die Ergebnisse der Forschungen Pommers, Zoders und Kronfuß' hinweisen, die viele, viele Walzermelodien auf einfache Jodler zurückführen. Gewiß ist es auch nicht unwahrscheinlich, daß verschiedene Jodler nicht echt, das heißt nicht unter der Alpenbevölkerung entstanden sind. Daß die Umbildung von Teilen aus den Werken der österreichischen Walzermeister in Jodler tatsächlich stattgefunden hat, wurde von E. K. Blümel und R. Zoder in ihrem Werkchen „Josef Lanners Fortleben im Volkslied" nachgewiesen.

Es wäre noch etwas über den „Aufschlag" bei der ländlerischen Tanzmusik zu sagen. Um die anderen Musikanten im Takte zu halten, stampft der führende Spieler in einer bestimmten Weise mit Absätzen und Fußspitzen, besonders zu Anfang eines Tanzes. Bei vielen Tänzen, namentlich in der Zeit von 1811 bis 1819 ohne Auftakt steht zu Anfang: Aufschlag. Da die Landler alle im Dreivierteltakt notiert sind, aber im graden Takte gespielt werden, muß das Stampfen die Spieler beim Umsetzen des Taktes unterstützen.

Der Name Ländler reicht bis ins 17. Jahrhundert zurück. Nettl fand ihn in einem Kremsmünsterer Lautenbuch, wo er allerdings ein Stück im Duppeltakt bezeichnete. Der Tanz hatte die Überschrift „Landerli". Auch Robert Haas[12]) führt diesen Tanz an. Die Szene, in der dieser vorkommt, stammt aus der anonymen Partitur eines deutschen dreiaktigen Schäferspiels. „Beide Duette werden gesungen und getanzt, wobei die Vorliebe für dreitaktige Gliederung auffällt. Auch der Schlußchor des Werkes stimmt einen erst gesungenen, dann getanzten kecken Walzer an." Nettl nennt diese

[11]) Paul Nettl: „Zur Vorgeschichte der süddeutschen Tänze" (Bulletin de la Société „Union musicologique", p. 44).

[12]) Glossy und Haas: „Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten", p. X.

Digitized by Google

Periode eine Zeit, wo der Hofballettkomponist J. H. Schmelzer es nicht verschmäht hatte, den Volkstanz der Bierfiedler in der Hofmusik nachzubilden. Auch Franz Rebiczek bezeichnet diese Zeit als eine „Blütezeit des Wiener Volksgesanges, so sagenhaft und vereinzelt auch die Berichte fließen"[13]). Die Gestalten des lieben Augustin und anderer Hackbrettschläger, Harfenspieler und Volkssänger werden lebendig. Die Besetzung des oben erwähnten Walzers aus dem Schäferspiel kann als typisches Beispiel für die in Wien damals übliche Instrumentation angeführt werden: zwei Violinen, Violetta (Diskantviola) und Baß. Nettl verweist bei Besprechung des eben erwähnten Tanzes sehr treffend auf die in „geradezu raffinierter Weise verwendeten Mittelstimmen, durch die der dritte Taktteil rhythmisch hervorgehoben wird", eine später bei Lanner und Strauß sehr beliebte und häufig angewandte Kompositionstechnik. Abgesehen von den beiden Liedern „O du lieber Augustin" und „Hab' ich kein Federbett, schlaf ich am Stroh", ist dieser angeführte Tanz das einzige Dokument aus der damaligen Zeit. Es fehlt zwar noch die Bezeichnung Walzer, aber bei Betrachtung der Baßmelodie, die auf den Fundamentaltönen des Walzers aufgebaut ist, ergibt sich einwandfrei der Zusammenhang mit der späteren Walzerkomposition. Die ersten Anzeichen einer solchen, unter der ausdrücklichen Bezeichnung Walzer, lassen sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein verfolgen. Das Jahr 1750 kann man nach dem jetzigen Stande der Forschung als dasjenige Jahr bezeichnen, in dem zum erstenmal das Wort „walzen" verwendet wurde. (Vergl. das früher bei Kurz-Bernardon Gesagte.) Weiters wird bei Philipp Hafners „Scherz und Ernst in Liedern", 1763/64, eine Tanzszene zitiert, die quodlibetartig von deutschen Volkstänzen (steirisch, schwäbisch) aufs Slawische springt (hannakisch-slowakisch) und in einem ausdrücklich genannten Walzer gipfelt. In dem Ballette „Colinette à la cour" von Grétry aus dem Jahre 1784 ist ein Stück im Dreivierteltakt geschrieben, das die Bezeichnung „air pour valser" trägt. In der Neuausgabe der Grétryschen Werke ist in der Oper: „Richard, coeur di lion" ein Tanzstück mit dem Worte „Valse" bezeichnet, doch ergab die genaue Untersuchung an einer handschriftlichen Kopie der Hirschschen Bibliothek zu Frankfurt a. M., daß dort die Bezeichnung Valse nicht vorhanden war und scheinbar erst später von dem Herausgeber der Neuausgabe hinzugefügt wurde. Eine der frühesten Ländlerbezeichnungen findet sich bei Leonhard von Call (1779 bis 1815), der im Jahre 1800 zwölf Ländler, op. 49 schrieb, die jedoch musikalisch ziemlich unbedeutend sind und hier nur der Gattungsbezeichnung auf dem Titelblatte wegen besonders hervorgehoben werden. Aus dem gleichen Grunde sei auf den Komponisten Daniel Steibelt (1765 bis 1823) verwiesen, der als op. 36 „Zwölf Walzes" schrieb. Die Kritik, die der damalige Berichterstatter der Allgemeinen Musikzeitung

[13]) Franz Rebiczek: Der Wiener Volks- und Bänkelgesang, 1800 bis 1848, p. 20.

Digitized by Google

über diese Walzerserie anno 1802 schrieb, ist ein Beweis, daß der Begriff Walzer der bürgerlichen Gesellschaft damals schon gang und gäbe war. Sie lautet: „Bei der großen Liebe zum Walzer, die unter uns herrscht, muß es eine willkommene Erscheinung sein, hier eine Sammlung von sehr angenehmen Tanzmelodien dieser Art anzutreffen. Daß sie nicht gemein und wirklich im wahren Charakter dieses Tanzes geschrieben sind, dafür bürgt schon der Name des berühmten Verfassers. Nun hat man aber nicht immer Spielleute bei der Hand und mag sie nicht. Man muß sich auf ein Pianoforte beschränken; für diesen gewiß sehr häufigen Fall sind neue Sammlungen wie diese sehr erwünscht. Es findet sich leicht noch ein Paar aus der Gesellschaft, die das Tambourin und den Triangel dazu schlagen." Hier sei auf die Verwendung des Tambourins und der Triangel verwiesen, die entwicklungsgeschichtlich als die Vorläufer der Pauke und der kleinen Trommel in ihrer Verwendung bei der Tanzmusik anzusehen sind.

Zu dieser Zeit war der „Deutsche" dem „Ländler" vielfach gleichartig. Bald behält er das Choreographische und in musikalischer Hinsicht Tempo und metrisch-architektonische Verhältnisse des Ländlers bei, wird aber inhaltlich neu gestaltet. Es lassen sich daher besonders in musikalischer Hinsicht in der Zeit der Jahrhundertswende sehr schwer die genauen Unterschiede feststellen. In Süddeutschland hieß der alte Ländler zu Mozarts Zeiten allgemein „Deutscher" oder „Deutscher Tanz", in Norddeutschland gab es am Anfang des 19. Jahrhunderts einen Tanz, „Deutscher" genannt, der nicht der alte Walzer, sondern ein Tourentanz im Menuett-Polonaisentempo war, ein Beweis für das Prinzip der Stilkreuzung. Vinzenz Maschek schrieb 1803 länderische und deutsche Tänze. Der Musikreferent der Allgemeinen Musik-Zeitung bemerkt hiezu ganz richtig: „Es ist auch recht gut, daß Herr Maschek bei den Länderen hinzugesetzt hat, sie müssen langsamer genommen werden als die deutschen Tänze, denn gewöhnlich vermischt man beide Arten miteinander." Daraus ergibt sich, daß damals bereits der wesentlichste Unterschied zwischen Walzer und Ländler im Tempo gelegen war.

Über zwölf vierhändige Walzer für Pianoforte von Mühling schreibt gleichfalls dieselbe Zeitung: „Der Verfasser nimmt vom deutschen Tanze fast durchgehends nur die allgemeine äußere Form auf und sucht in derselben möglichst bedeutende Gedanken." Dieses Urteil beweist, daß sich die damaligen Tanzkomponisten bereits klar waren, wodurch sich der neue Tanz, der Walzer, von dem alten Tanze, dem deutschen Tanze, vornehmlich zu unterscheiden habe. Die Festlegung der Stilkriterien war somit vollzogen.

Bevor nun die Werke der verschiedensten Komponisten einzeln behandelt werden, muß eine sorgfältige Scheidung zwischen Gebrauchs- und Kunsttanz gemacht und mancher Tonsetzer Erwähnung getan werden, die später, bei Besprechung des Gebrauchs-, respektive Gesellschaftstanzes ausführlich zu behandeln sind.

Die Höherentwicklung des Tanzwalzers verdankt das meiste dem

Digitized by Google

Kunstwalzer. Selbstverständlich hätte dieser, respektive der Kunsttanz überhaupt, nicht so zur Geltung kommen können, wenn nicht der Gebrauchstanz, also in unserem Falle der Tanzwalzer entsprechende Vorarbeit geleistet hätte. Schließlich ist ja der Walzer als Gebrauchstanz beliebt geworden und wurde erst dann von einzelnen bedeutenden Komponisten für den Kunstgebrauch hergerichtet und veredelt. Diese Veredelung kam aber wieder den Komponisten der Gebrauchstanzmusik zugute, die, wie Lanner und Strauß, in der Höherentwicklung ihrer Tanzweisen unbedingt den Kunstwalzer ihrer Zeit vor Augen hatten. In der Entwicklung des Kunstwalzers sind als dessen bedeutende Vertreter zu nennen: Carl Maria von Weber (1786 bis 1826), Frederic Chopin (1809 bis 1849), Johannes Brahms (1833 bis 1897) und Franz Liszt (1811 bis 1886); von den unbekannteren: Friedrich Heinrich Himmel (lebte um die Jahrhundertswende vom 18. zum 19. Jahrhundert) und C. F. Adam (geb. 1829).

F. H. Himmel war für die Entwicklung der deutschen Tanzmusik von weittragendster Bedeutung. Stellt man die Behauptung auf, daß die im Verlaufe dieser Abhandlung besprochenen Walzer Himmels keine Tanzwalzer, sondern Kunstwalzer seien, so muß man diese auch in der Entwicklung des letzteren bedeutend hervorheben und Himmel die Priorität vor Weber zusprechen. Der erste große Kunstwalzer entstand schon zu Schuberts Lebzeiten: Die „Aufforderung zum Tanz" von Weber, eine Walzerserie mit Introduktion und Koda. Darin hat Weber, wie sein Biograph Georgii betont, sein Ureigenstes gegeben. Die vorher geschriebenen Werke, so die zwölf Allemanden und die sechs Ekossaisen sind ganz frühe Werke und machen den Eindruck unbedeutender Gelegenheitskomposition. Der „Originalwalzer" (1815) und die „Sechs Walzer" verraten bereits den echten Weber und deuten schon auf Schubert und Chopin hin. Des Komponisten Erfindungsgabe erstreckt sich hauptsächlich auf Rhythmus und Melodie. Die „Aufforderung zum Tanz" (1819) führte eine Umwälzung auf dem Gebiete der Walzermusik herbei. Der wiegende, einschmeichelnde Des-Dur-Teil ist wohl als der Wendepunkt in der Entwicklung der deutschen Tanzmusik anzusehen. (M. B. 2.)

Vor allem liegt das Neue in der Form. Das Stück hat Rondoform und wird auch als Rondo bezeichnet. Ungewöhnlich bei diesem Typus sind die überaus zahlreichen Ganzschlüsse. Die langsame Einleitung sollte für die Entwicklung der Introduktion in der späteren großen Walzerepoche maßgebend sein. Der Ländlerstil und mit ihm das gemächliche Tempo ist verschwunden. Die Bässe betonen deutlich das erste Viertel, der Guitarrenbaßrhythmus tritt in seine Rechte, die Kantilene dringt durch. Das Stück ist ganz und gar modern in Geist und Form. Trotzdem es ein Rondo ist, fanden seine Walzerweisen rasch Eintritt in den Tanzsaal. Mächtig war der Einfluß auf die späteren Salon- und Tanzwalzer. In einem ähnlichen Verhältnis wie Weber zu Schubert, stand Chopin zu Lanner und Strauß, selbst-

Digitized by Google

verständlich was die Tanzmusik betrifft. In ihrer Entwicklung bedeuten die Chopinschen Walzer einen Höhepunkt. Man kann sie als Tanzmusik nur in dem Sinne gelten lassen, wie etwa die Suiten von Couperin, Rameau und Bach im Hinblick auf die Tänze ihrer Zeit. Und auch da lassen sich die wechselseitigen Beziehungen zwischen Kunst- und Gebrauchstanz nachweisen. Zwischen Chopin und Brahms schiebt sich der Komponist C. F. Adam, der zu seiner Zeit als ein beliebter Männergesangskomponist angesehen wurde. Er tut — wie der Musikberichterstatter der Allgemeinen Musikzeitung bemerkt (1853) — des Guten gern zu viel, besonders was scharfes, zuweilen auch etwas krauses Modulieren betrifft. Sein Klaviersatz ist nicht leicht. Auffallend bei ihm ist die Verwendung der von den Romantikern gern gebrauchten Tonarten. In einem ähnlichen Verhältnis wie die früher angeführten Komponisten steht auch Johannes Brahms zu Johann Strauß' Sohn. Die Kunst Brahms' bestand darin, daß er alle Arten und Charaktere von Walzern miteinander verbunden hat. Der letzte große Meister auf dem Gebiete der Kunsttanzmusik war Franz Liszt. Dadurch, daß Liszt das Hauptgewicht auf Virtuosität legte, kann bei ihm von einer Veredelung des Kunsttanzes nicht gesprochen werden. Wie der Walzer oft dramatisch behandelt wurde, beweist das erste Finale aus Marschners Oper „Hans Heiling" ebenso, wie das zweite Finale aus Gounods „Faust" und das zweite Finale aus Lecoqs „Madame Angôt".

„In dieser Zeit — sagt Guido Adler in seinem ‚Stil in der Musik' — da die seichte Modekomposition wucherte, den Tagesbedürfnissen, dem Geschmacke der tauben Masse fröhnend, zeigt sich schon das Mißverhältnis zwischen der Menge der Produkte in der Salonmusik und den stilhaften Werken. Und doch entstand am Tanzboden eine schier unübersehbare Reihe von Typen und aus ihnen im Anschluß daran bildeten sich in den verschiedenen Stilperioden Stilisierungen, die auf den originären Typus zurückwirkten. Die ganze sogenannte Salonmusik ging aus dem Prinzipe der Stilkreuzung hervor. Als Gattung tritt sie erst in der Musik des 19. Jahrhunderts auf, hat aber ihre Vorläufer in vorangegangenen Zeiten." „Die Tänze, die von den Klassikern zu dem Zweckgebrauch geschrieben sind ..., stehen wohl auf der untersten Stufe ihrer Leistungen, diese ist aber an sich schon auf ein solches Niveau gehoben, daß es möglich war, einzelne dieser Tanzstücke zu Gebilden höherer und höchster Art zu verarbeiten, wie zum Beispiel einen Contretanz von Beethoven, der im Finale der Ballettmusik zu den Geschöpfen des Prometheus als Finale, ferner als Thema der Klaviervariationen, op. 35, und sogar in gleicher Art im Schlußsatz der Eroica verwendet wird. Dabei haben Tanzstücke der Klassiker manchmal äußerlich eine reichere Koloristik als sie bei ‚großen' Werken verwendet zu werden pflegte[14])."

[14]) Guido Adler: „Die Wiener klassische Schule" (Handbuch, p. 706).

Digitized by Google

Von Joseph Haydn (1732 bis 1809) besitzen wir deutsche Tänze aus dem Jahre 1784, die sich immerhin von den Kompositionen seiner Zeitgenossen durch Einführung volkstümlicher Elemente unterscheiden. Bekanntlich war Haydn 1751 Mitarbeiter des Felix von Kurz-Bernardon, der sicherlich auf ihn einflußreich gewirkt hatte. Die deutschen Tänze Haydns erscheinen aber bei Beurteilung seiner in Tanzrhythmen geschriebenen Kompositionen viel unwichtiger als seine Menuette. Seine Melodik wurzelt wie die seiner Vorgänger stark in der österreichischen Volksmusik; seine Menuette haben oft Ländlercharakter. Haydn ging eben darauf aus, die Menuette in seinen Symphonien und Sonaten von dem steifen Menuettakt zu befreien, indem er volkstümliche Länderrhythmen an deren Stelle setzte. (M. B. 3.)

Die kurzen Vorhalte, Vorschläge, Synkopen, Septimen, hinübergehaltene dritte Viertel, Nonen, Baßquinten, sie alle erfüllen zur Gänze das, was unser deutscher Gesellschaftstanz beanspruchen kann. Wenn K. M. Böhme behauptet, „wo gelehrte Komponisten sich einmal von gewohnter Höhe herablassen wollen, um populär zu sein, werden sie platt, leer, gemein, bis zur Dürftigkeit einfach", so braucht man ihm nur die Tänze W. A. Mozarts (1756 bis 1791) entgegenzuhalten. Viele dieser Tanzserien kann man getrost als kleine Kunstwerke bezeichnen. Sie entsprechen der Mehrzahl nach sicherlich nicht dem Gebrauchstanze, die Arbeit ist meistens eine feinstilisierte, aber man kann an ihnen sehen, wie sich das Genie selbst in der kleinsten Form zurechtfindet. Mozart schrieb die Hauptzahl seiner Tanzweisen in den letzten vier Jahren seines kurzen Lebens. Von den deutschen Tänzen aus dem Jahre 1787 liest man im Andrée-Verzeichnis, pag. 264: „Jeder Deutsche hat sein Alternativum; durch kurze Übergänge sind sie, da sie aus verschiedenen Tonarten gehen, zu einem zusammenhängenden Ganzen verarbeitet. Eine etwas längere Koda ... bildet den Abschluß, übrigens sind sie leicht hingeworfen, ohne andere Prätension als zum Tanzen zu animieren." Das Mozart in der Komposition der Tanzmusik so typische Kontrastprinzip, mit dem er ein unmittelbarer Vorgänger Schuberts ist, dessen Kontrastwirkungen eines der wesentlichsten Merkmale seiner Tänze bilden, soll hier an einigen Beispielen erörtert werden. Bei Tanz Nr. 1 der bereits erwähnten Serie aus dem Jahre 1787 beschränkt sich dieses auf eine Periode und zwar vom Forte zum Piano. In Nr. 2 wiederholt sich derselbe Fall, nur mit dynamischem Wechsel, also vom Piano zum Forte. In Nr. 4 wird das Kontrastprinzip schon auf beide Teile ausgedehnt. Gleichzeitig sei auch bei diesem Tanze auf die Phrasierung von Alternativos hingewiesen[15]). Tanz Nr. 6 hat eine Pseudo-Dreiteiligkeit. Gruppe 1 umfaßt acht Takte, ebenso

[15]) Alternativo ist die früher übliche Bezeichnung für zwei zusammengehörige Tanzstücke von gleichem Typus, die beide nach Belieben mehrmals wechselnd gespielt werden, auch wird wohl in solchen das zweite mit „A" überschrieben.

Digitized by Google

Gruppe 2, die Gruppe 3 ist vollständige Reprise von Gruppe 1. Das Kontrastprinzip beschränkt sich nicht allein auf die einzelnen Teile des Tanzstückes, sondern erstreckt sich auch auf Tanz und Trio (zum Beispiel Nr. 4 der „Sechs Deutschen Tänze", 1788). Ebenso wie Adler das vorhin zitierte Beispiel des Contretanzes von Beethoven gibt, der dieses Tanzstück zu „Gebilden höherer und höchster Art" verarbeitet, kann man auf das Trio des Tanzes Nr. 6 verweisen, das dem Datum nach zwar später als der Figaro geschrieben ist, der Idee nach jedoch sicherlich schon früher vorhanden war und von Mozart in der Rosenarie stilisiert wurde. Im zweiten Tanze der genannten Serie muß das Trio besonders erwähnt werden, das durch seine stilisierte, den Ländlercharakter deutlichst kennzeichnende Dudelsackmelodie auffällt. Die vorhin erwähnte Pseudo-Dreiteiligkeit bedeutet schon eine Formerweiterung in der Tanzmusik. Wie selbst in diesem kleinsten Kunstwerk das Genie zur Geltung kommt, und wie weiters die Kongenialität der Wiener Klassiker auch hier dokumentiert werden kann, mag uns ein Beispiel aus den zwölf deutschen Tänzen (1789), Tanz Nr. 11, zeigen. (M. B. 4.) Wer denkt nicht da an die VIII. Symphonie von Beethoven (1812)?! (M. B. 5.)

Die sechs ländrischen Tänze Mozarts, deren Orchesterstimmen verlorengegangen sind, blieben uns in einer Bearbeitung für zwei Violinen und Baß erhalten. Die Harmonik ist äußerst primitiv und doch wirkten diese Tänze durch ihre Melodik, die Mozart nicht zu suchen brauchte. Drei Dezennien bevor Webers Freischütz-Walzer in alle Drehorgeln überging, hatte Mozart diese Musik vorausgeahnt. (M. B. 6.)

In den „Sechs deutschen Tänzen" (Köchel Nr. 600, 1791) schwenkt Mozart auch auf das Gebiet der Programmusik ab, so im Trio des fünften Tanzes „Der Kanarienvogel" das Trillern auf der Septime Fis und am deutlichsten in den vier deutschen Tänzen (Köchel Nr. 2) im dritten Tanze „Die Leyer" und in den drei deutschen Tänzen (Köchel Nr. 5) „Die Schlittenfahrt". In dieser Gruppe fällt auch das zweite Trio des ersten Tanzes durch eine ausgesprochen kontrapunktische Führung zwischen der ersten und zweiten Violine auf, was bei dieser Musikgattung äußerst selten zu finden ist. Das Orchester Mozarts (Streichorchester mit den vier paarweise verwendeten Holzbläsern, den zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken) findet auch seine Verwendung bei der Tanzkomposition. Ebendieselbe Besetzung werden wir später bei Beethoven antreffen. Gerade in die Hauptschaffenszeit Mozarts fällt ein Ereignis, dem von den zünftigen Musikforschern wesentliche Bedeutung beigelegt wird und zwar ist es die Aufführung der Oper „Una Cosa rara" von Martin, die im zweiten Akt, zwanzigste Szene, Finale, einen Tanz enthielt. Böhme schreibt: „Bei dem ungeheuren Beifall, den die Oper fand, konnte es nicht fehlen, daß man auch dem eingelegten Tanze die Aufmerksamkeit zuwendete." Diese Entschuldigung Böhmes, die er für das Gefallen an dem Tanze gibt, ist verfehlt. Im Gegenteil. Man hat nicht auch

Digitized by Google

dem eingelegten Tanze die Aufmerksamkeit zugewendet, sondern gerade dieser Tanz — mag er auch, wie Böhme meint, ein musikalisch elendes Machwerk sein — hat, derb gesagt, eingeschlagen. Und das konnte er sehr leicht. Dem Publikum war es etwas gänzlich Neues auf der Bühne, im Rahmen einer Oper, einen Gesellschaftstanz vorgeführt zu sehen. Vielleicht läßt sich die rasch erlangte Beliebtheit dieser Komposition auch vom musikpsychologischen Standpunkt erklären, denn die Melodie entspricht doch — so langweilig sie auch sein mag — dem inneren Volksempfinden.

Ludwig van Beethoven (1770 bis 1827), der von seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahre angefangen ständig in Wien weilte, konnte auch seine Ohren nicht den Klängen der leichten Muse verschließen. Er schrieb ebenso wie Haydn und Mozart eine Anzahl deutscher Tänze, Walzer, Ländler und Menuette. Tanzbar ist wohl kein einziges dieser Stücke. Doch wäre es verfehlt anzunehmen, daß diese Tänze etwa minderen Charakters wären. Das Genie Beethovens zeigt sich bald da, bald dort, aber von der genialen Filigranarbeit, wie wir sie bei Mozart auf diesem Gebiet feststellen konnten, ist bei ihm nicht viel zu vermerken. Zwei Walzer in Es-Dur und D-Dur aus den Jahren 1825 und 1826, einer Zeit, zu der der Meister sein größtes Werk — die missa solemnis — geschrieben hatte, sind auf den ersten Anblick so schlicht und primitiv, daß man den großen Beethoven nicht dahinter vermuten würde. Doch betrachtet man speziell beim Es-Dur-Walzer die Art der Melodieführung genauer, so muß man merken, daß dieses Stück von keinem Stümper geschrieben wurde, ja man kann sogar stilkritisch ziemlich sicher Beethoven erkennen. Alfred Orel geht jedoch zu weit, wenn er behauptet, daß „seine Tänze volksmäßige Tanzmusik im Sinne des Wortes seien und wie von denen Schuberts, auch von ihnen der Weg zu den lockenden Weisen Lanners und Strauß' führe"[16]). Die meisten Gruppen der deutschen Tänze Beethovens sind mit Koden abgeschlossen. Die in ihnen vorkommenden Kadenzschritte des Basses sowie die klopfende Begleitung der Streicher begrüßen wir als alte Bekannte aus der Mozart-Zeit. Die dem Meister so typische Dreiklangszerlegung der Melodie trifft auch hier wieder zu, sonst seltene Modulationen in die Wechseldominante (Vierter Tanz der Serie II/17 in der Gesamtausgabe: B-Dur-Trio); Kontrapunktierungen (Sechster Tanz G-Dur zwischen Fagott und erster Violine) seien hier als wenige Beispiele hervorgehoben, durch die sich diese Tänze sofort von der seichten Modekomposition unterscheiden. Im großen und ganzen bestehen alle diese Tänze aus einfachen, schlichten, wenig volkstümlichen Melodien, doch haben sie die Eigenart, daß jeder Tanz im Vergleich zum anderen ein verschieden rhythmisches Bild gibt, ein Moment, das gleichfalls für die Genialität des Meisters auch auf diesem Gebiete spricht.

Die von Riemann aufgefundenen Mödlinger Tänze (vier Walzer,

[16]) Alfred Orel: Die Gesänge aus Raimunds Märchendramen, p. XI.

Digitized by Google

fünf Menuette, zwei Länderer) dienen als Beispiel für die Erfindungsgabe und Satztechnik Beethovens. Die einmal sehr beliebt gewesenen Schmerzens- und Hoffnungswalzer, denen Böhme ein gewisses edles Pathos zuspricht, gehören längst der Vergangenheit an. Was nun die Orchesterbehandlung der Tanzmusik Beethovens betrifft, so lassen sich auch hier deutliche Unterschiede zwischen dem großen Meister gegenüber den ausgesprochenen Tanzkomponisten feststellen. Die Kombination der einzelnen Instrumentgruppen ist in jedem Tanze einer Serie eine andere.

Das Streichquartett ist immer verwendet. In den ersten zwölf deutschen Tänzen fehlt auch in keinem Tanz das Horn und mit Ausnahme von Tanz 5 das Fagott. Flöten, Oboen, Klarinetten wechseln je nach dem Klangfarbenbedürfnis. Pauken und Trompeten (fast immer zusammen verwendet) dienen lediglich zur Verstärkung und bilden mitunter blendende Klangeffekte.

Den ersten Schritt zur Formerweiterung in der Tanzmusik gemacht zu haben blieb einem ziemlich unbekannten Musiker vorbehalten. Es ist dies Friedrich Heinrich Himmel, der in der Musikgeschichte lediglich als Liederkomponist und Verfasser der Operette „Fanchon" genannt wird. Das für die Entwicklungsgeschichte überaus wichtige op. 30 Himmels: „Sechs große Walzer für Liebhaber des Pianoforte", komponiert und der Demoiselle Schlick in Gotha gewidmet, soll nun genauer untersucht werden. Das Entstehungsjahr dieser Walzerserie, nämlich 1810, wird gänzlich unabhängig von diesem Opus von den heutigen Musikforschern als der Beginn des Wiener Walzers angenommen. Zwanzig Jahre bevor durch Strauß und Lanner der sechsteilige Wiener Walzer zum Typus erhoben wurde, reiht Himmel sechs Walzer aneinander, allerdings ohne jeden Hinweis darauf, ob für eventuellen Tanzgebrauch das Abspielen der ganzen Serie beabsichtigt und gewünscht ist. Die Tonartenfolge innerhalb des Zyklus scheint wohl für seine innere Zusammengehörigkeit zu sprechen; Nr. 1 C-Dur, Nr. 2 G-Dur, Nr. 3 und 4 C-Dur, Nr. 5 F-Dur, Nr. 6 C-Dur. Die Tempi freilich wollen teilweise zum wirklichen Tanz nicht passen (Allegro molto quasi presto in Nr. 3 und 6, Allegro molto vivace in Nr. 4). Auch in der Formgebung der einzelnen Stücke liegen starke Hinweise auf die typische Dreiteiligkeit des künftigen Wiener Walzers. Der zweite und sechste Walzer zeigen regelrechte Dreigliederigkeit, einen ersten ein- oder zweiteiligen Abschnitt, der in der Grundtonart schließt und als dritter Teil wörtlich wiederholt wird; dazwischen in beiden Fällen ein durchführungsartiger Mittelteil, Nr. 6 besitzt außerdem eine Koda. Aber auch in den übrigen Walzern des op. 30 macht sich das Streben nach Formerweiterung deutlich geltend, am bescheidensten in Nr. 3, wo ein normaler zweiteiliger, sechzehntaktiger Ländler mit einer kodaartigen achttaktigen Schlußgruppe versehen wird. In Nr. 1 und 5 folgt einem vollständigen zweiteiligen Walzer ein zweiter kontrastierender, in gleichen oder noch größeren Dimensionen; da in beiden Fällen die zwei ver-

Digitized by Google

schiedenen Tänze zu einer gemeinsamen Nummer zusammengefaßt sind, entsteht der Eindruck von Walzer und Alternativo, aber ohne daß nach letzterem die Wiederholung des Walzers gefordert wäre. Nr. 4 weist sogar Rondoform auf (drei Ritornelle, zwei Episoden); mit dieser walzerwidrigen Struktur geht auch eine durchaus untanzmäßige Melodik Hand in Hand, so daß sich dieses Stück als eine Art „Valse brillante" repräsentiert. Im Periodenbau hält Himmel in der Regel den älteren Typus fest; den ersten Teil aus melodisch gleichem Vorder- und Nachsatz mit verschiedenen Kadenzen aufzubauen und auch der zweite Teil ist nach älterem Brauche entweder aus verwandtem Material ebenso gebaut, oder er bringt nach einem kurzen Mittelteil (meist nur ein auskomponierter Orgelpunkt auf der fünften Stufe) eine Reprise, dessen Nachsatz aus dem ersten Teil gebildet ist. Die großen Formen, wie Nr. 2, 4 und 6, bedürfen noch einiger Betrachtungen. In Nr. 2 ist das Material des zweiten Teiles aus dem ersten entwickelt und die Wiederholung des zweiten Teiles ist unter neuerlicher Variierung ausgeschrieben. (M. B. 7 und 8.)

Der durchführungsartige Mittelteil dieses Walzers mit seiner schon erwähnten dreigliederigen Sequenz bildet die schon mehrfach variierte melodische Linie abermals weiter um. (M. B. 9.)

Der Mittelteil in Nr. 6 hat weniger Durchführungscharakter, er ist nicht viel mehr als ein groß angelegter Orgelpunkt auf der fünften Stufe. Letzteren Eindruck machen auch die beiden Episoden in dem rondoartigen Nr. 4. Bei aller Ungleichwertigkeit der einzelnen Walzer tritt doch das Streben nach formaler Erweiterung unverkennbar hervor. Aber auch als Melodiker bahnt Himmel den Fortschritt nach verschiedenen Richtungen hin an. Figuren, wie zum Beispiel: (M. B. 10) tragen Chopinschen Charakter, rhythmische Stileigenheiten, nämlich die Unterbrechung des Walzerrhythmus, führen zu Schubert und Weber. Ebenso sind harmonische Elemente wie die phrygische Kadenz zur Vorbereitung der Reprise von Walzer Nr. 2 etwas Neues. Anderseits läßt Himmel den echten Wiener Walzer der Strauß-Lanner-Zeit ahnen. Blickt nicht in dem schwungvollen Auftakte (M. B. 11) ein echter Strauß durch. Man stelle sich den Oktavensprung g'—g" auf der Geige vor. Aber auch auf dem Boden des guten alten Ländlers war Himmel daheim. In dem Anfangsthema des fünften Walzers glaubt man echte alte Wiener „G'stanzeln" vor sich zu haben. (M. B. 12.) Tatsächlich war Himmel auf einer seiner vielen Studien- und Kunstreisen um 1802 in Wien und vielleicht blieben ihm damals gewisse Weisen im Ohr, die dann Jahre später unbewußt als eigene Erfindung zu Papier gebracht wurden. Endlich ist auch das Klaviertechnische in seinen Walzern hoch entwickelt. Die Chronik weiß von ihm zu berichten, daß er ein hervorragender Konzertpianist war und darum dürfte er auch in solch leichte Stücke, wie es diese Walzer sicherlich für ihn waren, pianistische Floskeln eingeschaltet haben. Für Figuren, wie sie der Walzer Nr. 3 bringt, muß eine Klavierhand schon ziemlich geschult

Digitized by Google

sein, um diese im richtigen Zeitmaß ausführen zu können. Eine Schattenseite dieses Hanges zur technischen Bravour ist freilich ihr gelegentliches Hervortreten zu ungunsten der Melodik, ja des Walzerrhythmus überhaupt. An manchen Stellen glaubt man eine Fingerübung vor sich zu haben, die sich mit dem Worte Walzer sehr schlecht vereinigen läßt. Die bekannten Albertischen Bässe tun das ihrige dazu. Ebenso scheint auch Walzer Nr. 6 (Allegro quasi presto) hauptsächlich auf pianistische Schwierigkeiten gestellt zu sein. Zusammenfassend kann man Himmels Walzer dahin charakterisieren, daß sie Harmonik, Durchführungsarbeit und Klaviertechnik zweifellos dem hochentwickelten klassischen Menuett, respektive Scherzo verdanken, formal und melodisch jedoch weite Ausblicke in die Zukunft darstellen. Interessanterweise wurde Himmels Bedeutung für die Walzerkomposition bisher vollständig übersehen. Langes Büchlein „Der Wiener Walzer" kennt nur die gleichzeitigen „Deutschen" von Joh. Nep. Hummel (Hummels Walzer sind 1808, Himmels Walzer 1810 geschrieben). „Die Eröffnungsfeier der Apollosäle brachte den Freunden graziöser Walzerkompositionen eine große Überraschung. Kein Geringerer als Joh. Nep. Hummel hatte für den Apollosaal eine Serie von Walzern geschrieben. Fein ziselierte Deutsche mit graziösen Trios und einer selbständigen, rauschenden (!) Koda mit Trompeten und Pauken. Dieses Werk Hummels stellt sich als die beste Walzerkomposition aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts dar und überragt alle ähnlichen Schöpfungen seiner Zeitgenossen um ein Bedeutendes. Die meisten Walzer aus jener Zeit haben noch das Gemütliche des Ländlers an sich. Nur schüchtern wagt man sich an eine Modulation." Soweit Fritz Lange. Wenn Eduard Hanslick die Erfüllung der Forderung nach Ausschöpfung des Walzerthemas erst Johann Strauß Sohn zuschreibt, so zeigt er sich ebenso wie Lange mit Himmels Walzern unbekannt. Aber auch Ferdinand Scherber[17]) schreibt von Johann Strauß Sohn: „Sieht man ab von der Bereicherung der instrumentalen Farben, auch der harmonischen, die Strauß dem Walzer zugetragen, so ist wirklich die Erweiterung der Form sein Hauptverdienst. Die einstigen acht bis zwölf Walzernummern sind schon bei Strauß Vater auf sechs, zuletzt auf fünf zurückgewichen." Scherber hat also Himmels sechsteiligen, rund zwanzig Jahre vor den Hauptwerken Strauß Vaters und Lanners entstandene Walzer nicht gekannt. Ohne jeden Zweifel gebührt Himmel, was Form und Melodik anlangt, die Priorität vor Strauß Vater und Lanner; damit soll natürlich kein direkter genetischer Zusammenhang behauptet werden, es ist vielmehr höchst wahrscheinlich, daß die angeführten Fortschritte eine Neuschöpfung der Wiener Meister bedeuten. Himmels eben festgestellte Priorität wird auch durch den Einwurf nicht angetastet, daß es sich bei ihm um keinen Tanzwalzer, son-

[17]) Ferdinand Scherber: „Die Entwicklung der Walzerform bei Johann Strauß" (Aufsatz in „Der Merker", XI/276).

Digitized by Google

dern um einen Kunstwalzer handelt. Auch in der Entwicklung des letzteren käme Himmels Werk eine weit überragende Stelle zu; er hätte dann eben die Priorität vor Weber. Und was die Höherentwicklung des Tanzwalzers dem Kunstwalzer verdankt, wurde ja schon kurz ausgeführt. Das Versinken in völlige Vergessenheit verdankt Himmels Werk wohl seinen technischen Schwierigkeiten, die gerade diejenigen Kreise, für welche der Walzer bestimmt war, abgeschreckt haben.

Zu dem vorhin genannten Joh. Nep. Hummel (1770 bis 1837), einem Jünger Mozarts, einem Nebenbuhler Beethovens — wie die Zeitgenossen behaupteten — ist noch hinzuzufügen, daß der Einfluß Mozarts bei ihm unverkennbar ist. Das figurative Element ist die Hauptsache in Hummels Schaffen. Ganz richtig sagt Riemann über ihn: „Den Mangel an Leidenschaft und Wärme der Empfindung verdecken die Girlanden des Passagenwerkes." Die als Glanznummer angesehenen Tänze, op. 28, sind als Deutsche Tänze bezeichnet und nicht — wie öfter zu lesen ist — als Walzer. Die Koda ist nicht tanzbar, was auch gegen den Stil des späteren Walzers spricht. Vergleicht man jede beliebige Straußsche Koda damit, so sieht man, daß bei dieser der ausgesprochene Gitarrenbaßrhythmus in den Überleitungspartien zwar nachläßt, um jedoch dann um so stärker einzusetzen, wohingegen bei Hummel Tremoli sich über 10 bis 15 Takte erstrecken, bei denen jeglicher Tanzrhythmus ausgeschaltet ist. Fritz Lange schwärmt viel zu viel von dieser „Walzerkette", die keine ist.

Bevor die nächste wichtige Periode in der Entwicklung der Tanzmusik, nämlich die Zeit Webers und Schuberts besprochen wird, müssen noch einzelne „dii minorum gentium" genannt werden, die auf diesem Gebiete Bedeutungsvolleres geleistet haben. Gerade bei diesen weniger berühmten Komponisten ist gleich zu erkennen, ob sie ausgesprochene Tanzkomponisten waren, oder solche, die nebst allem anderen auch Tänze schrieben. Richtige Tanzmusik zu komponieren ist eine spezifische Begabung und vielleicht bei keiner Musikgattung tritt der Unterschied zwischen bewußtem und unbewußt genialem Schaffen so deutlich hervor wie bei dieser. Ein Moment, das schon bei Himmel auffiel, nämlich die motivische Arbeit in der Tanzmusik, respektive die innere Zusammengehörigkeit der einzelnen Tänze einer Serie soll hier noch kurz besprochen werden. Bekanntlich hat sich das Menuett aus der Suite herausgelöst, da es aber allein zu kurz war und als Tanz so nicht bestehen konnte, verband es sich mit mehreren seinesgleichen und bildete eine Kette; ebenso der Deutsche Tanz, respektive der Walzer und der Ländler. Vielfach kann man feststellen, daß die Aneinanderreihungen vollkommen planlos vorgenommen wurden. Ja nicht einmal die geringste Zusammengehörigkeit der Tonarten wurde berücksichtigt. Selbstverständlich müssen die Werke unserer Klassiker da ausgenommen werden. Mozart wußte sehr wohl seine Deutschen Tänze in den richtigen Modulationskreis zu stellen, doch war dies auch mehr ein äußerlicher Zusammenhang, die

Digitized by Google

innere Vertiefung und Zusammengehörigkeit zueinander, wie sie später als erster Franz Schubert in seinen „Atzenbrucker Deutschen" fand, fehlte auch hier. Schubert sollte damit der Vorkämpfer und Vorbote der auf ihn folgenden großen Walzerfürsten Lanner und Strauß sein. Was man alles aus einem Motiv, und wenn es noch so klein ist, formen kann, beweist Strauß in seinem prächtig schönen Walzer „Herztöne".

Als Zeitgenosse Beethovens ist uns E. A. Förster (1747 bis 1823) bekannt. Seine „Tedeschi per il Clavicembalo" sind höchst einfach, aber schön. Ganz im Banne Mozarts stand Anton Eberl (1766 bis 1807). Jedes Musiklexikon weiß von seinem Mozart-Stil zu berichten. Tatsächlich zeigt sich auch in Eberls Tanzmusik die stilistische Eigenart seines großen Vorbildes. Die in der Beilage angeführten Beispiele aus seinen „Zwölf Menuetten" (1804) (M. B. 13, 14, 15) enthalten typische Zeichen der Mozart-Zeit, so die Doppelvorhalte, die weiche neapolitanische Melodik mit ihren Seufzermotiven. Als Übergangskomponist der Nach-Mozartschen Zeit ist besonders Niclas von Krufft (1779 bis 1818) hervorzuheben. Ein Schüler Albrechtbergers, war Krufft als Tonsetzer durch Geist, Verstand und Geschmack höchst ausgezeichnet. Das Hauptgewicht legte der Komponist auf die bis dahin gänzlich vernachlässigte selbständige Führung der Mittelstimmen, die zu den in schönen Terzen- und Sextengängen sich einschmeichelnden Melodien vortrefflich passen. Die Tänze von Josef Wölfl (1772 bis 1812), einem Zeitgenossen und „Konkurrenten" Beethovens, zeichnen sich inbesondere durch anheimelnde Melodien aus. Ein Beispiel, das zwar nicht gerade auf die Tänze des Komponisten Bezug nimmt, soll dennoch hier angeführt werden. Es ist dies ein Thema aus einer Beethoven gewidmeten Sonate aus dem Jahre 1790. (M. B. 16.) Es braucht nicht erst besonders hervorgehoben zu werden, daß die eben angeführten Melodien mit keiner wesentlichen Veränderung im Sehnsuchtswalzer von Schubert wiederkehren, ein treffliches Beispiel für wandernde Melodien. Bemerkenswert ist noch eine weitere Walzerkomposition Wölfls mit der Überschrift „Con fuoco" in Moll, ein stilistisches Moment, dem wir erst deutlich ausgeprägt bei Schubert begegnen. Für die harmonische Weiterentwicklung der Tanzmusik ist J. Ch. Louis Abeille (1761 bis 1838) von besonderer Wichtigkeit. Abeille war ein in seiner Zeit sehr beliebter Komponist. Es mag nicht uninteressant sein, das Urteil eines Zeitgenossen (des Berichterstatters der Allgemeinen Musikzeitung) über ihn hier wiederzugeben: „Von diesem geübten und beliebten Melodiker erwartet jedermann auch in dieser Gattung nur etwas Anmutiges. Darin wird man sich auch gar nicht getäuscht finden, aber daß Herr Abeille zugleich für so bedeutende, öfters ungewöhnliche Harmonien gesorgt hat, ohne darüber steif und ungezwungen zu werden, daß er überhaupt auf eine so solide Behandlung bedacht gewesen, als diese Gattung ohne Zwang verträgt, das verdient noch besonderes Lob." Abeille war nicht nur ein „geübter Melodiker" und sorgte nicht nur „öfters für ungewöhnliche Harmo-

Digitized by Google

nien", sondern stellte auch in bezug auf Modulationstechnik seinen Mann. Der durch Beethoven berühmt gewordene Walzer von Anton Diabelli (1781 bis 1851) soll hier nicht vergessen werden. Er beweist, daß die Harmonie immer reicher und reicher wird und gelegentlich sogar weit über manchen späteren Straußschen Walzer hinausgeht. Seiner Berühmtheit auf anderem Gebiete wegen ist Ignaz Moscheles (1794 bis 1870), der sich auch mit der leichten Muse befaßte und bereits als Siebzehnjähriger „Fünf deutsche Tänze für das Pianoforte mit Trio und einer Koda" schrieb, anzuführen. Als Vertreter der damals äußerst beliebten Gitarrekomposition ist J. Amon (1763 bis 1825) hervorzuheben, der, selbst Gitarrist, die meisten seiner Kompositionen für sein Instrument setzte. Die Harmonien sind eben deshalb sehr beschränkt, die Begleitung ist fließend und leicht. In kompositionstechnischer Hinsicht schuf er für seine Zeit gar nicht Charakteristisches. Kein einziges Buch weiß von dem k. k. Hofkapellmeister Josef Eybler (1764 bis 1846), dem Nachfolger Salieris zu berichten, daß er hübsche Tanzkompositionen verfaßte. Überall wird er nur als Kirchenkomponist genannt. Er selbst sagte einmal von sich: „Mozart war Ursache, daß ich mich in meinen Arbeiten vom Theater ganz enthalten und ausschließlich der Kirche und ihrem Stile gewidmet habe." Mehr der Not gehorchend sah sich Eybler gezwungen, als er anno 1804 als Vizehofkapellmeister im Dienste der Hofbälle stand, der leichten Muse näher zu treten. Aus den Jahren 1806 bis 1815 sind etliche dieser Kompositionen Eyblers erhalten. Meist sind es „Deutsche Tänze und Trios nebst Koda". Das letzte Heft trägt die Aufschrift: „Zwölf deutsche Tänze ... in Anwesenheit der hohen und höchsten Monarchen in Wien." Sämtliche Tänze Eyblers zeichnen sich durch angenehme Melodien und eine nicht zu komplizierte Harmonik aus.

Wir stehen nun mitten in der Zeit des Wiener Kongresses. Überall Feste, Feierlichkeiten, Tanz, eine Hochblüte für die Komposition von Tanzmusik. Wie immer bei solchen Anlässen wurde auch hier die Konjunktur geschäftlich ausgenützt und viele sogenannte Komponisten, die nicht die geringste Zusammengehörigkeit mit der leichten Muse hatten, sahen sich veranlaßt, Tanzmusik zu schreiben. Vielleicht kamen sie auch zu der Einsicht, daß ihre Weisen gerade nicht die schönsten seien. Aber das spielte in der damaligen Zeit keine Rolle. Jedes neues Walzerheft, sei es von wem immer, wurde von den in einem ständigen Vergnügungstaumel lebenden Menschen freudigst aufgenommen. Es würde viel zu weit führen und wäre auch für diese Abhandlung gänzlich zwecklos, die verschiedensten Produkte dieser Epoche einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Einige Namen von „Musikanten", die immerhin ein wenig aus der Masse herausragten, sollen hier verzeichnet sein. Es sind dies J. J. F. Dotzauer, C. H. Rink, J. Field (der einen Walzer in Rondoform schrieb, der als Vorläufer für Webers „Aufforderung zum Tanz" gelten kann), C. H. Mayer und viele andere.

Digitized by Google

Wir sind nunmehr bei der sogenannten romantischen Zeit der Walzerkomposition angelangt und haben uns mit ihrem ersten großen Vertreter C. M. v. Weber (1786 bis 1826), den wir schon beim Besprechen des Kunstwalzers streiften, zu befassen. Ende 1819 schrieb Weber den ersten und zweiten Akt der Oper „Der Freischütz", die den bekannten Tanz „Vor der Waldschänke", Walzer genannt, enthält. Mit diesem einfachen, in D-Dur stehenden Stück hat Weber so richtig den ländlichen Charakter getroffen. Der Walzer ist keine Originalerfindung Webers, sondern eine in ganz Südostdeutschland verbreitete Weise, doch hielt er als Erster diesen markanten Typus den ganzen Tanz durch. Die Überschrift Walzer beweist nur, was damals unter diesem Namen verstanden worden ist. Der unseren jetzigen Begriffen entsprechende Tanz „Walzer" wurde kurze Zeit vorher von Weber in der bereits vorhin besprochenen „Aufforderung zum Tanz" geschaffen. Die Form des Freischützwalzers ist ganz einfach: drei Takte Einleitung auf der Dominante, der vierte Takt bringt den typischen Auftakt (M. B. 17), woran sich die drei achttaktigen Perioden schließen. Die erste steht in D-Dur und wird wiederholt. Die zweite ist sowohl in melodischer als auch harmonischer Hinsicht eine getreue Kopie der ersten, doch steht jene in der Dominanttonart A-Dur. Die dritte entspricht wieder der ersten. An den Tanz schließt sich eine Koda an, die thematisch das Kopfmotiv verwendet. In Hornquinten verläuft der Tanz. Die Begleitung enthält bereits den Guitarrenbaßrhythmus (das betonte erste Viertel, von Viola und zweiter Geige ausgeführt). Weber selbst hat das Tempo angeblich sehr lebhaft genommen. „Man kann sich dies kaum anders denken, da er kurze Zeit vor der Komposition des Freischütz durch die Komposition der „Aufforderung zum Tanz", den Wiener Schnellwalzer erfunden hat[18]). Auch die Übertragung des Themas in Sechzehntelnotierung (Nr. 1, Introduktion, Takt 54 ff.) spricht dafür, daß eine ganztaktige Bewegung beabsichtigt war. Dafür kann auch die Instrumentation, die durch ganze Takte gehaltenen Akkorde der Flöten, Klarinetten und Trompeten, ebenso die Verwendung der wiegenden Achtelbewegung vom 13. Takt an, angeführt werden.

Bei der Besprechung des Kunstwalzers wurde bereits darauf hinverwiesen, daß der Einfluß Webers auf die spätere Salon- und Tanzwalzerkomponisten ein mächtiger war. Die „Aufforderung zum Tanz" brachte die Tanzmusik in neue Bahnen; die romantische Periode der Walzerkomposition hub an.

Der Schöpfer der Wiener Note der Tanzmusik war Franz Schubert (1797 bis 1828). Etwas anderes als einen Dreivierteltakt konnte auch er für einen Walzer nicht schreiben, aber wie er es tat, war genial. „Er drückte der Wiener Tanzmusik in seinen ‚Deutschen' den Stempel der Eigenart auf,

---

[18]) Waltershausen: „Der Freischütz." Ein Versuch über die musikalische Romantik, p. 73.

Digitized by Google

indem er sie zugleich veredelte und von da ab beginnen sie bei aller inniger Einstimmung auf den Wiener Lokalton ihren Siegeslauf durch die ganze Welt[19])." In Schuberts Werken hat der deutsche Tanz seinen Höhepunkt erreicht. Die einzelnen Nummern seiner Serie sind nicht planlos nebeneinander gestellt, sondern es besteht untereinander ein organischer Zusammenhang. So entwickelt sich nicht selten ein Tanz unmittelbar aus einem andern, ohne daß dieser in der Reihenfolge der vorhergehende sein muß. Als Beispiele hiefür gelten die Originaltänze op. 9, Nr. 1, vergl. mit Nr. 6 und 7 desselben Opus. In den ersten zwölf Tänzen von op. 9 behält Schubert noch ein und dieselbe Tonart bei (As-Dur). Die nunmehr eintretende Neuerung, nämlich das Wechseln der Tonart, fand sofort ungeteilten Beifall. Die fortgesetzt sich ändernden Melodien gingen ins Ohr, noch nicht ganz in die Füße. Einleitungen kennt Schubert nicht. Er deutet mitunter nur durch drei bis vier Takte den Rhythmus des Tanzes an. Der bei ihm so charakteristische Wechsel zwischen Dur und Moll faßte auch in seinen Tanzweisen festen Fuß. Nicht unerwähnt bleibe, daß Schubert sich auch des bei Mozart und Beethoven bereits besprochenen Kontrastprinzipes bedient hat. Beispiele hiefür finden sich so zahlreich, daß man sich begnügen kann, auf einige hinzuweisen, ohne sie besonders anzuführen. So op. 9, Nr. 20 und Atzenbrucker Deutsche Nr. 6, wo das Kontrastprinzip sogar innerhalb zweier Takte eine Rolle spielt. Eng aneinandergeschmiegte Terzen erfreuen das Ohr, alles lebt auf, geht auf durchtränkt von echter Wiener Luft. Überall zeigt sich Schubert als genialer Harmoniker und Dynamiker. Die Dürftigkeit der Füllstimmen versteht er durch die selbständig geführten Mittelstimmen zu ersetzen. Als Beleg für Schuberts Kunst in der Dynamik brauchen nur seine Atzenbrucker Deutschen angeführt zu werden, die auf diesem Gebiete wohl das Höchste darstellen, was ein Künstler je zu leisten vermochte. Dieser sanft ansteigende und ebenso abklingende Bogen, der sich durch die sechs Tänze hindurchzieht, mag als Muster für die ganze spätere Tanzkomposition gelten. Das wichtigste Moment, das diesen Kleinkunstwerken den größten Reiz verleiht ist das, daß alle Tänze Schuberts aus Improvisationen entstanden sind, nichts Gesuchtes, nichts Gekünsteltes, alles Natur und wirkliches Leben. Der orchestrale Klaviersatz wirkt den früheren Tanzkompositionen gegenüber wie eine Erlösung. Von einer Formerweiterung kann man eigentlich bei Schuberts Tänzen nicht recht sprechen. Manche seiner Walzer werden mit einem Trio versehen, so zum Beispiel etliche aus op. 127. Überhaupt nähert sich diese letztgenannte Serie schon sehr dem Kunsttanze. Die Koda verwendet Schubert ein einziges Mal, und zwar fügt er eine solche den Zwölf deutschen Tänzen (1817) bei.

Die Tanzweisen Schuberts erfreuten sich bald allgemeiner Beliebtheit. In jedem Gastlokale, wo Musik spielte, bei jedem „Heurigen" erklang diese

[19]) Guido Adler: Johann Strauß, p. 29.

Digitized by Google

urechteste Wiener Musik, die in ihrer eigentümlichen Mischung von Sentimentalität und Frohsinn eben diese Zauberwirkung auf das Publikum auszuüben vermochte. Daß all die Wiener Tänze aus der damaligen Blütezeit nicht gleich den Weg in das benachbarte Deutsche Reich fanden, hängt wohl mit dem Volkscharakter zusammen. Der kühle Norden stellte sich lange Zeit gegen den einschmeichelnden Wiener Walzer und erst durch die Reisen, man könnte fast sagen Propagandafahrten eines Johann Strauß fand der Walzer Eintritt in die breiten Kreise Deutschlands und wurde schließlich auf dem gleichen Wege Welttanz.

Die Brücke zwischen dem tänzeschreibenden Schubert zu den großen Walzerkomponisten Lanner und Strauß geschlagen zu haben war das Verdienst einiger Komponisten, deren Hauptkennzeichen in der Mischung von alten mit neuen Stileigenarten zu suchen ist. Da wäre zuerst Martin Schuller mit seinen 1818 geschriebenen „Grätzer Redoute-Deutschen" zu nennen. Harmonisch lehnt sich Schuller vielfach an Schubert an. Es finden sich auskomponierte Nebenstufen vor; ländlermäßige Motive werden auf harmonische Grundlage gestellt; auch die häufige Verwendung des Septakkordes bringt Abwechslung in seine Tänze. Zeigen auf der einen Seite gewisse Rhythmen Anklänge an Schubert, so fallen anderseits wieder Stücke durch ihre naive Einfachheit auf. Die zwölf Menuette aus dem Jahre 1822 von Anton Fischer verraten eine genaue Kenntnis der Wiener klassischen Schule. Dieser Komponist lebte in Wien als Zeitgenosse Schuberts und Beethovens und nicht selten trifft man bei ihm stilistische Momente und Feinheiten, die der Wiener klassischen Schule so eigen sind. Könnte nicht beispielsweise Tanz Nr. 1 einer Serie von zwölf ländrischen Tänzen ganz gut der Triosatz eines Symphoniemenuettes sein (?). (M. B. 18.) Karl Eduard Hartknoch, ein Schüler Hummels, schrieb unter anderem: „Sechs Valses avec Trio et Finale dédiés à Mdm. Fanny Mendelssohn", aus denen Tanz Nr. 2 eine besonders reiche Harmonik aufweist, im Satz sehr streng und mit zahlreichen Modulationen versehen ist. Durch eine Fughetta, die in der Tat streng durchgeführt ist, wird dieser Walzer zu einem Kuriosum und steht allem Anscheine nach als „Fugenwalzer" einzig und allein in der gesamten Walzerliteratur da. Bei André Spaeths „Zwölf Original deutschen Tänzen" ist die Nebeneinanderstellung von einem Deutschen, einem Ländler und einem Walzer interessant. Bei Albrecht Gottlieb Methfessel (1785 bis 1864), op 51 aus dem Jahre 1823, hat man die Empfindung, daß der Komponist aus sich heraus geschaffen hat und nicht in die Gattung der sogenannten Modeschreiber einzureihen ist. Seine „Sechs neuen Tänze für vollstimmige Musik" enthalten keine gesuchten Melodien und auch die hübsche Begleitung muß unbedingt auffallen. Die gleitenden Walzerthemen lassen bereits die Nähe Lanners vermuten. Noch mehr nähert sich dem eben Genannten der Komponist Jean Horzalka in seinen „Valses brillantes", die um das Jahr 1824 geschrieben sein dürften. Manche Stellen reichen schon stark in die Domäne

Digitized by Google

der Walzerfürsten hinein. Nr. 12 dieser Serie könnte bereits mit einem frühen Ländler von Lanner leicht verwechselt werden. (M. B. 19.) Besonders hervorgehoben sei noch der Prager Komponist Anton Krch, von dem Ambros in seinen Musikalischen Blättern behauptet, daß sein Name deshalb nicht berühmt geworden sei, weil er unaussprechlich ist. Krch beweist uns jedoch, daß in Böhmen, trotz des starken Einflusses tschechischer Nationalweisen, deutsche Volksmusik Verbreitung fand. Aus den Berichten von Zeitgenossen kann man ersehen, daß gerade zu dieser Zeit, wo in Deutschland und Österreich die Entwicklung des deutschen Gesellschaftstanzes nur mühselig vorwärts schritt (gemeint sind die ersten fünfzehn Jahre des 19. Jahrhunderts), in Böhmen eine lebhafte Produktion von Walzern, Ländlern und Deutschen einsetzte. Besonders werden Wrba, Pichl und Cibulka hervorgehoben. Von letzterem berichtet der Musikreferent der Allgemeinen Musikzeitung, daß er das Orchester vervollkommnete und die Blasinstrumente mehr als seine Vorgänger benützte.

Die Werke einiger anderer Komponisten, die man etwa unter der Bezeichnung „Deutsche Gruppe" zusammenfassen kann, beweisen ganz klar, daß der Gesellschaftstanz in Deutschland auf der Stufe, die er um 1816 erreicht hatte, stehen blieb. Die Tänze dieser Komponisten sind nichts anderes als deutsche Tänze, die in ein etwas moderneres Gewand gekleidet wurden; kein genialer Zug, keine auffallende Stelle. Zu dieser Gruppe gehören als ihre Hauptvertreter C. Goerner und Otto Karl Claudius.

Die unmittelbaren Vorläufer unserer großen Walzerkomponisten Lanner und Strauß waren Ferdinand Gruber und Michel Pamer. Die Geburtsdaten Grubers waren leider nicht genau feststellbar. Man weiß nur soviel, daß er um die Jahrhundertwende in Wien lebte. Die uns vorliegenden 29 Hefte seiner Tanzkompositionen lassen mehrere Arbeitsepochen erkennen. Auf einem einzigen Bändchen ist die Jahreszahl 1825 verzeichnet, so daß man mit Hilfe dieser Angabe und an Hand der Verlagsnummern die Daten der anderen Werke eruieren kann. Gruber bewährt sich in den verschiedensten Typen. Den alpinen Charakter eines Ländlers trifft er ebenso gut wie die schönen Kantilenen seiner späteren Walzerkompositionen. Die Einleitungstakte, bis jetzt zwei bis vier an der Zahl, erweitern sich zu zehn- bis vierzehntaktigen Gruppen, die jedoch nicht besonders als Einleitung bezeichnet sind. Die Fortgeschrittenheit des Komponisten hinderte ihn jedoch nicht, diese Einleitungstakte ziemlich geistlos und monoton zu gestalten. Der bei Gruber häufig angewendete Lombardenrhythmus in Ländlerthemen ist ein damals übliches Stilelement. Vielleicht läßt sich diese Art auf rein vokale Elemente zurückführen, und zwar auf das Umschlagen, respektive Falsettieren der Stimme beim Jodeln. Einen weiteren Fortschritt bildet unbedingt die dem späteren Walzer näherkommende Rhythmik des Ländlers. Die Chromatik, Vorhalte und synkopierten Rhythmen, die erweiterte Modulation, sie alle ebnen den Weg zu Lanner und Strauß. Auffallend bei Gruber ist die

Digitized by Google

Beibehaltung einiger bestimmter Tonarten in seinen Tänzen, und zwar verwendet er hauptsächlich D-, G-, A- und eventuell F-Dur. Die einzige Titelbezeichnung, die sich bei ihm vorfindet, nämlich „Paganini-Tänze", bezieht sich nur auf die thematische Verarbeitung von Motiven „de la Composition de Ms. Paganini". In der Qualifizierung der Gattung kannte sich Gruber noch nicht recht aus, so zwar, daß er Tänze mit typischen Walzerfiguren als Ländler und umgekehrt bezeichnet.

Den Namen M i c h e l P a m e r findet man in einer Sammlung, die den Titel trägt: „Choix des Danses Characteristiques avec les Danses à l'occasion du Sejour des Hautes Puissances à Vienne pendant les années 1814 et 1815", wo er neben Hummel und Moscheles genannt wird. Weiters ist von ihm eine Sammlung seiner eigenen Tänze im Jahre 1818 erschienen, die den Titel führt: „Verschiedene Tänze, Ekossaisen, Monimasques, Madratura, Mazurka, Milaneise, Altvater, Kallopade, böhmischer Konfusionstanz, Calamaika, komponiert für die großen Gesellschaftsbälle im Müllerschen Gebäude für den Karneval 1818." Das Wort Kallopade dürfte mit dem Namen Gallopade identisch sein und dieses bedeutet nichts anderes als Galopp, den Böhme als einen sehr schnellen Rundtanz im Zweivierteltakte definiert, der seit 1824 „zum Leidwesen der Menschheit" aufkam. Riemann behauptet, der Galopp sei 1825 in Norddeutschland entstanden, von schneller, springender Bewegung im Zweivierteltakt. Voß führt die Entstehung des Galopps auf einen Opferkult der Germanen zurück (vergl. Voß „Der Tanz", pag. 341). Vielleicht ist es möglich, daß die Entstehung dieses Tanzes auf einem psychologischen Moment beruht. Das tanzende Publikum kommt durch den Tanz in angeregte Stimmung, das lustige Treiben im Ballsaal wird immer bunter und toller, die Sucht sich zu drehen und zu springen immer größer. Die vorhin erwähnte Kallopade von Pamer mag also nichts anderes gewesen sein, als eine Konzession an das Publikum, das einen bewegten, tollen Abschluß des Tanzfestes erforderte und somit wäre die Ansicht Riemanns und Böhmes, die die Entstehung dieses Tanzes auf 1824, respektive 1825, verlegen, falsch, da Pamers Kallopade bereits 1818 geschrieben wurde.

Am bekanntesten und beliebtesten waren die „Neuesten Linzertänze" Michel Pamers, die auf dem Notenblatt verzeichnet haben, daß sie eigens für die Spieluhr im Seitzerhof-Gasthause verfaßt worden und daselbst täglich zu hören sind. Man braucht nur den ersten Tanz dieser Serie näher anzuschauen (M. B. 20), um in Pamer den unmittelbaren Vorläufer Lanners zu erkennen. Sämtliche Walzerketten stehen jedoch noch in ein und derselben Tonart, so die Linzertänze in G-Dur, die zwölf oberösterreichischen Ländler in A-Dur und die Neuesten Walzer in E-Dur. Bei den Linzer Tänzen sei noch auf den „Eingang" oder sogenannten „Tusch" hingewiesen, einen Vorläufer der später folgenden Introduktion, nur mit dem Unterschiede, daß sämtlichen zwölf Tänzen dieser Serie dieselben drei Einleitungstakte, teils mit stärkerer, teils mit schwächerer Baßbegleitung vorangehen.

Digitized by Google

Pamer galt in seiner Zeit als ein ausgezeichneter Walzerkomponist. Seine Tänze entbehren nicht einer gewissen Originalität. Sie sind hauptsächlich im Ländlerstile geschrieben, so daß auch hier die Bezeichnung „Walzer" nicht ganz am Platze ist. Außer den genannten „Linzer Tänzen" wurden noch die „Eipeltauer Deutschen" und die „Erinnerungen an das gute Hütteldorfer Bier" gern gehört.

In diese Zeit fallen auch noch viele, viele Walzerkomponisten, doch würde es zu weit führen, diese Notenschreiber, denn etwas anderes als Schablonekomponisten waren sie nicht, näher zu behandeln. Man kann sich damit begnügen, die Namen derjenigen, die sich damals großer Beliebtheit erfreuten, hier aufzuzählen. Es sind dies: Klemp, Wilde, Umlauf, Pfeiffert, Ertl, Preisinger, Payer, Schneider, Stika und andere mehr. Das erste größere Sammelwerk, betitelt: „Ernst und Tändeley", gab C. F. Müller 1822 in Wien heraus. Bald darauf erschien das Album „Carneval 1823". Im ersten findet man Beethoven neben Pamer, im zweiten Schubert neben Worzischek und Reissiger. Lange nennt die Mehrzahl dieser Komponisten sehr treffend „Walzerfabrikanten" und meint, wenn Produktivität ein sichtbares Zeichen des Genies ist, dann müßten sich alle diese heute total vergessenen Tanzschreiber wenigstens ein bescheidenes Plätzchen im Himmelssaale der Kunst erobert haben. Die Fülle der verschiedenen Walzer, Ländler und Deutschen machte es erforderlich, daß eine Vereinheitlichung in der Ausführung dieser Tänze festgelegt werde. Die bekannteren Tanzmeister der damaligen Zeit schrieben ihre „Erfindungen von Drehungen, Schritten, Sprüngen" usw. nieder. Diese Dokumente, Tanzchoreographien, sind vom kulturhistorischen Standpunkt aus sehr wichtig, da man vom Choreographischen vielfach auf das Musikalische Rückschlüsse zu ziehen in der Lage ist und speziell in bezug auf Tempi und dynamische Nuancierungen gute Hinweise aus diesen Tanzanweisungen erhält.

Die unmittelbaren Nachfolger Pamers auf dem Gebiete der Walzerkomposition waren Josef Lanner (1801 bis 1843) und Johann Strauß (1803 bis 1849), die vom Volke den ehrenvollen Beinamen „Walzerfürsten" erhielten. Die Werke dieser beiden Komponisten sind für die Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesellschaftstanzes überaus wichtig. Kann man doch bei ihnen beinahe an jedem Opus, das sie schrieben, die Fortschritte der Walzerkomposition erkennen und belegen. Die wesentlichsten Kriterien für die Bedeutung Lanners und Strauß' als Schöpfer des Wiener Walzers sind: *a*) die Erweiterung der Form, *b*) das Anwachsen der Orchesterbesetzung, *c*) die Instrumentation, *d*) die Entwicklung der Introduktion, *e*) die Entwicklung der Koda, *f*) der Zusammenhang zwischen Introduktion und Koda, *g*) die Harmonik, *h*) die Melodik.

In all den angeführten Punkten waren die beiden Musiker bahnbrechend und ebneten den Weg für Johann Strauß' Sohn, der seinen Vater und Lanner noch übertreffen sollte, um den Höhepunkt in der Geschichte

Digitized by Google

des Walzers erreichen zu können. Josef Lanner spielte eine Zeitlang in der Pamerschen Kapelle, trat 1819 aus dieser aus und bildete mit den beiden Brüdern Drahanek eine Triovereinigung, bestehend aus zwei Geigen und Gitarre, der sich bald danach Johann Strauß mit seiner Viola als Vierter im Bund anschloß.

Die ersten Kompositionen L a n n e r s, op. 1 bis 5, halten noch an dem alten Typus der zweimal achttaktigen Perioden fest. In op. 6 „Tyroler Ländler", Nr. 1 begegnet uns die bereits bei Mozart besprochene Pseudodreiteiligkeit des Tanzes. Von da ab nehmen die Formen ein immer größeres Ausmaß an. Zumeist sind es noch schüchterne Versuche die achttaktige Periode auf zwölf Takte zu erweitern, bis schließlich die Sechzehntaktigkeit erreicht ist, die in weiterer Folge (insbesondere bei Johann Strauß Sohn) zu zweiunddreißigtaktigen und noch größeren Perioden anwächst. (Man vergl. den Walzer Nr. 1 „An der schönen blauen Donau".) Die Triomanier verliert sich gänzlich, nur einmal kommt noch ein solches bei Lanners op. 95, „Abschied von Pest", 1835, vor. Das Verdienst von Lanner und Strauß lag, was die Formerweiterung betrifft, darin, Johann Strauß Sohn den Weg gezeigt zu haben, auf dem er den Walzer zu seiner höchsten Vollkommenheit führen konnte.

Von weit größerer Bedeutung als die Erweiterung der Form war jedoch bei Lanner und Strauß die Verwendung des Orchesters. Die beiden Meister mußten sich zuerst den vorhandenen Kräften anpassen und erst mit der sich steigernden Beliebtheit und der dadurch erreichten Verstärkung der ökonomischen Basis war es ihnen gestattet, die Besetzung unter dem Vorbilde des klassischen Orchesters zu vergrößern. Wir haben gehört, daß Lanner eine Triovereinigung bildete, die durch den Beitritt von Johann Strauß zu einem Quartett erweitert wurde. Nicht lange danach spielte die durch einen Cellisten auf ein Quintett angewachsene Vereinigung im Café „Rebhuhn" in der Goldschmiedgasse. Diese fünf jungen Musiker bildeten den Grundstock für das erste große Tanzorchester Lanners. Mit diesem war dann die Stärke des klassischen Symphonieorchesters bald erreicht, ja man ging sogar ausnahmsweise über die übliche Besetzung hinaus. Die ersten Tänze Lanners (op. 1 bis op. 8) waren ursprünglich für das Pianoforte geschrieben und wurden erst später für Orchester eingerichtet. Op. 9 ist für Quartett komponiert. Das Anwachsen der Orchesterbesetzung läßt sich von nun ab deutlich verfolgen. In der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre bestand das Lanner-Orchester aus 20 Mitgliedern und als 1825 infolge des Überangebotes an Engagementsanträgen eine Teilung vorgenommen werden mußte — Johann Strauß übernahm bekanntlich die Leitung des zweiten Orchesters — hatte das Orchester Lanners die Größe des klassischen erreicht.

In der Instrumentation wurde am homophonen Stile festgehalten. Man kann deutlich zwischen Melodie- und Begleitinstrumenten unterscheiden. Die erste Violine ist das führende Melodieinstrument und wird insbe-

Digitized by Google

sondere im Falle von Austerzungen geteilt verwendet. Die zweite Geige erfüllt eine doppelte Mission. Entweder tritt sie rein begleitend auf oder dient als Verstärkung der ersten Violine, wobei sie meistens in der tieferen Oktave mitgeht. Die Bratsche bildet mit der zweiten Violine, soweit diese Begleitinstrument ist, die volle Harmonie auf den leichten Taktteilen. Das Cello findet eine ähnliche Verwendung wie die zweite Violine, also entweder Begleit- oder Verstärkinstrument. Der Kontrabaß wird lediglich zu Begleitzwecken verwendet. Die Holzbläser (Flöten, Oboen, Klarinetten) dienen hauptsächlich zur Verstärkung der Melodie, werden aber öfter mit der selbständigen Melodieführung betraut. Hie und da können sie auch Begleitung sein. Das Fagott ist ausgesprochenes Baßinstrument. Ausschließlich zu Begleitzwecken wird das Blech (Hörner und Posaunen) verwendet. Die Trompete stützt zuweilen die Melodie, insbesondere bei Fortissimostellen, Pauken und kleine Trommel werden vor allem zur Betonung der einzelnen Taktteile herangezogen, und zwar schlägt die Pauke das „Eins", während die Trommel die leichten Taktteile zwei und drei anzeigt.

Nicht unwesentlich (besonders auf Strauß) war der Einfluß Rossinis, der 1822 in Wien seine Oper „Zelmira" aufführte. Die Effekte der neuitalienischen Lärmoper (Mercadante) wirkten zündend auf den Wiener Geschmack. „Durch Rossini lernten die Wiener zuerst das Pikkolo und die große Trommel, den Pomp, das Gift und die Gemeinheit des neuitalienischen Orchesters kennen, die grobsinnlichen und raffinierten Effekte[20])."

Josef Lanners op. 4, den „Jovatsdorfer Ländlern", einer sechsteiligen Kette mit Koda, geht eine Introduktion voran. Wir haben diese Manier schon bei Webers „Aufforderung zum Tanz" kennengelernt. Introduktion bedeutet Einführung oder Einleitung. Entwicklungsgeschichtlich ist es möglich, daß die Introduktion eine, wenn auch nicht musikalische Zugehörigkeit zur Intrada besitzt. Wir wissen, daß die Intrade, beim Tanze gebraucht, eine ähnliche Rolle wie die heutige Polonaise hatte, nämlich die, den Ball zu eröffnen. Die Intrade war ein kleines marschartiges Trompetenstückchen von mäßig langsamer Bewegung im Viervierteltakt. Der psychologische Zweck ist sehr einfach zu erklären. Das Ohr wird aufmerksam, horcht auf und die Frage, was geschieht, was kommt jetzt, drängt sich unwillkürlich auf. Keinen andern Zweck verfolgt zuerst die Introduktion. Das Publikum soll verständigt werden, daß der Tanz beginnt, damit sich die tanzenden Paare rechtzeitig gruppieren können. Bei Schubert (Deutsche Tänze Nr. 1, Fanfare) und Pamer sind bereits Einleitungstakte vor etlichen Tänzen vorhanden, ja Pamer ging sogar so weit, daß er dieselben vier Takte vor jedem Tanze der Serie wiederholte. Die Entwicklung der Introduktion nahm nunmehr immer größere Dimensionen an. Auf dem Umweg über die Einleitung im Dreivierteltakt kamen die Walzerkomponisten auf die viervierteltaktige

[20]) Kohout: Rossini (Musikerbiographien, Band II/14).

Digitized by Google

Marscheinleitung zurück, oder es entstand eine Teilung der Rhythmen innerhalb des einleitenden Stückes, so zum Beispiel: Dreiviertel—vierviertel—dreiviertel, oder Sechsachtel—zweiviertel—dreiviertel. Ein markantes Beispiel hiefür ist die Introduktion zu Lanners op. 115. Die Dreiteiligkeit setzt sich immer mehr und mehr durch. In dem Anfangsstadium der Introduktion kann man beobachten, daß der erste Walzer ziemlich unvermittelt einsetzt. Später erst wurden die sogenannten Überleitungs- oder Verbindungstakte eingeschoben. Allmählich entwickelte sich die Introduktion — um mit Orel zu sprechen[21]) — zu kleinen charakteristischen Tongemälden, die mitunter auch programmatische oder zumindest tonmalerischen Charakter annehmen. War Lanners op. 4 der erste Ländler, so ist op. 12, Terpsichoren-Walzer, der erste Walzer mit Introduktion. Die dort in c-moll stehende Einleitung schließt selbständig auf der Dominante von c, worauf der Walzer in C-Dur beginnt. Ein gutes Beispiel für eine Introduktion im Viervierteltakt mit Überleitungstakten sind die bereits früher erwähnten Zauberhornländler Lanners, von denen man mit ziemlicher Sicherheit behaupten kann, daß sie direkt von der Romantik des Weberschen Oberon beeinflußt wurden. Die ersten Introduktionen Lanners bestehen aus melodisch selbständigen Perioden. Erst bei op. 50, „Karlsbader „Sprudelwalzer", nimmt die lange Introduktion das Motiv des ersten Walzers vorweg. (M. B. 21, 22, 23.) Wenn auch diese Technik im weiteren Verlaufe des öfteren wiederkehrt und insbesondere bei Johann Strauß Sohn vielfach zur Anwendung gelangt (ein schönes Beispiel hiefür ist die Introduktion zum Walzer „An der schönen blauen Donau"), so kann man doch kein Prinzip daraus ableiten. Es sind dies eben besondere Fälle, bei denen meist der programmatische Charakter festgehalten werden soll.

Mit der ersten Komposition Lanners „Neue Wiener Ländler" wird in bezug auf die Koda ein neues Stilelement eingeführt. Wir wissen, daß Mozart und Beethoven Koden zu ihren Tänzen schrieben, die fast ausschließlich aus neuem Material gebildet wurden. Im Laufe der Zeit greift aber die Koda immer mehr auf die vorangegangenen Walzermotive zurück, um sich schließlich zur Gänze aus den einzelnen Walzerperioden zusammenzusetzen. Noch bei Hummel wissen wir, daß „die rauschende Koda der Apollosaaltänze ganz selbständig gehalten ist". In dem eben erwähnten op. 1 von Lanner schimmert jedoch das neue Prinzip bereits durch. Die Koda, die von der Grundtonart G-Dur in die Parallele g-moll moduliert und sich dann über Es-, As- und Des-Dur bewegt, zeichnet sich vor allem durch schöne harmonische Wendungen aus, so beispielsweise durch eine enharmonische Verwechslung von Des-Dur in Cis-Dur. Für die Überleitungsgruppe verwendet Lanner neues Material. Hierauf folgt eine Reprise von Tanz Nr. 2 der Serie (jedoch nur die erste Periode) und als Anhang weitere für den Walzer neue

[21]) Alfred Orel: „Wiener Tanzmusik und Operette" (Adlers Handbuch, p. 890).

Digitized by Google

Takte, von denen die letzten lediglich kadenzschlußartig sind. In op. 3, „Oberländler", nimmt die Koda das letzte Motiv des siebenten und letzten Tanzes auf und kadenziert in einer schönen dynamischen Steigerung ab. Die erste großangelegte Koda kommt im op. 22 vor (102 Takte). Daß sowohl Introduktion als auch Koda nicht Regel waren, beweist op. 15, bei dem weder die eine noch die andere in Verwendung tritt. Mitunter ist auch der Abschluß nicht walzermäßig. So klingt zum Beispiel op. 25, „Zeiseljux-Ländler", in eine fünftaktige Adagiogruppe aus. Nicht selten steht die Koda in einem inneren Zusammenhang zur Introduktion, was durch die motivische Verwendung von Introduktionsteilen in der Koda bekundet wird.

Was die Harmonik betrifft, halten Lanner und Strauß an der reinen Diatonik fest, nur leitereigene Harmonien werden verwendet, oft nur die erste, vierte und fünfte Stufe. Mediantenmodulationen, Alterationen, Wechsel zwischen Dur und Moll, Anwendung der neapolitanischen Sext, verminderte Septakkorde, sie alle sind alte Bekannte.

Von den verschiedenen Kriterien der Melodik (Tonalität, Rhythmik, Ornamentik, Klang, Kompositionstechnik, Zusammenfassung in formaler Beziehung und Vortrag[22]) sind die Rhythmik und die Kompositionstechnik diejenigen Elemente, deren vollkommene Beherrschung Lanner und Strauß ihre großen Erfolge zu danken haben. Wie die beiden die ansonsten sehr einfachen Walzerrhythmen durch geschickte Anordnung oder Verwendung des rhythmischen Problems abwechslungsreich zu gestalten wußten, ohne sie, wie Böhme sagt, zu verwischen, ist unbedingt genial. Alle erdenklichen Kombinationen in der Aneinanderreihung der einzelnen Notenwerte wurden in die Tat umgesetzt. Die Fülle der für das eben Gesagte vorhandenen Beispiele ist eine so gewaltige, daß man sich darauf beschränken kann, auf jedes beliebige Opus hinzuweisen. Kompositionstechnisch ist besonders bei Lanner festzustellen, daß er in seinen früheren Werken vielfach stilistische Momente seiner Vorgänger mit den seinigen mischt.

Die obligate Stimmführung dringt durch und wird zum Prinzip. Das von Guido Adler als solches bezeichnete „obligate Akkompagnement" kann auch bis zu einer gewissen Grenze in den Kompositionen unserer Walzermeister nachgewiesen werden. Wenn auch die Hauptmelodie nicht „in raschem Wechsel von Teilen und Teilchen über die gesamte Partitur vom obersten bis zum untersten System verteilt" ist, so ist doch der „inneren Verbindung dieser räumlich verteilten Melodieteilchen" in den gegebenen Grenzen genügend Rechnung getragen.

Genau so wie Beethoven in seinen Symphonien sich nicht damit zufriedengab, lediglich „harmonische Füllstimmen, figurative Ausfüllungen zur Hauptstimme zu setzen, sondern alle Stimmen mehr oder weniger selbständig an dem Aufbau des Kunstwerkes teilnehmen zu lassen", so behandelten

[22]) Guido Adler: „Der Stil in der Musik", p. 150.

Digitized by Google

auch Lanner und Strauß ihr Kunstwerk, den Wiener Walzer, nach ähnlicher Manier. Die feine ausgeglichene Begleitung ihrer Walzerweisen erhöht ungemein den Reiz dieser Musik. Der innere Zusammenhang der einzelnen Zyklen ist gleichfalls ein typisches Merkmal für die hohe Stufe, auf der die Wiener Walzerkomposition stand, wofür wohl Schubert mit seinen Atzenbrucker Deutschen Pionier war. Die feinen dynamischen Wendungen, Abschwächungen und Verstärkungen verleihen dem Wiener Walzer einen ganz eigentümlichen Reiz. Eine besondere Eigenart bei Strauß bildete das Verarbeiten von bekannten Melodien zu Walzerthemen, wie zum Beispiel der „Zampa-Walzer", der „Robert-Walzer" usw., eine Kompositionsart, die Strauß später auch auf seine Quadrillen ausdehnte. Hie und da zog er auch eigene, bereits von ihm an anderer Stelle verarbeitete Melodien heran, so in der „Erinnerung an Pest", auf die ein Witzbold meinte, daß diese Walzer richtiger „Erinnerungen an mich selbst" heißen sollen. Der Nachwelt blieben zwar so ziemlich sämtliche Werke der beiden Walzerfürsten erhalten, aber nicht alle Kompositionen hatten Ewigkeitswert. Von Lanner seien als die berühmtesten „Die Werber", „Die Romantiker" und die „Schönbrunner", von Strauß „Die Hofballtänze", „Die Adepten" und die „Herztöne" angeführt. Eigentümlicherweise erlangte Johann Strauß seine Popularität für die Nachwelt nicht durch seine Walzerkompositionen, sondern durch den 1848 geschriebenen „Radetzkymarsch", der dank seines großen Melodienreichtums und seiner prickelnden Rhythmik bis auf den heutigen Tag nichts von seiner Beliebtheit eingebüßt hat.

Die Popularität des deutschen Gesellschaftstanzes stieg derart, daß es selbst ernste Opernkomponisten nicht verschmähten, Tanzmusik in ihre Werke aufzunehmen. Die Cosa rara Martins machte den Anfang. Webers Freischütz-Walzer schlug die Brücke zu Albert Lortzing (1801 bis 1851), der in seine Oper „Zar und Zimmermann" (1837) einen entzückenden ländlerischen Tanz einfügt. Schließlich sei noch auf Richard Wagner verwiesen, der im dritten Akt der „Meistersinger von Nürnberg" die Mädels von Fürth einen ländlerischen Walzer tanzen läßt, der durch die asymmetrische Behandlung der einzelnen Perioden auffällt. Die letzten 17 Takte des Tanzes erinnern durch die Begleitung der Violen und Bratschen stark an den Freischütz-Walzer. Aber auch außerhalb der Oper haben große Meister der Tonkunst die Komposition wirklicher Tanzmusik nicht verabscheut. Da jedoch gerade diese Kompositionen nicht den geringsten Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Gesellschaftstanzes hatten, kann man sich begnügen, diese Tatsache lediglich festzustellen und als ein Beispiel Ludwig Spohrs „Walzer à la Strauß" herauszugreifen.

Das Doppelgestirn Lanner und Strauß fand noch zu Lebzeiten Strauß' und nach dem Tode Lanners zwei würdige Vertreter. August Lanner (1834 bis 1855), Josef Lanners Sohn, trat, obwohl erst neun Jahre alt, bald nach dem Tode seines Vaters dessen Erbe an. Sein kurzes Leben gestattete ihm

Digitized by Google

jedoch nicht, auf der von seinem Vater geschaffenen Basis weiterzuarbeiten. Anders bei Strauß. Johann Strauß' Sohn (1825 bis 1899) war schon zu Lebzeiten seines Vaters dessen Konkurrent geworden und sollte ihn später in seiner Walzerkomposition überflügeln. Die verschiedenen Straußbiographen, so Eisenberg, Lange, Decsey berichten von der Erweiterung der Form. Einzig und allein Guido Adler weist in seiner Studie „Johann Strauß" darauf hin, daß mit der Erweiterung der Form als solcher nichts getan sei, sondern das Verdienst Strauß' darin liege, „weil sich zur erweiterten Form auch der vertiefte Inhalt einstellte". Was also blieb für ihn übrig!? Vor allem stellte er eine nähere organische Verbindung der Introduktion mit der folgenden Walzerkette her. Volle schöne Harmonie mit einer abwechslungsreichen Modulationsfähigkeit der Rhythmik im Dreivierteltakte führt der Sohn zur höchsten Vollendung. Aber auch in der Dynamik und Koloristik bleibt er unübertroffen. Die feinen dynamischen Gegensätze (Kontrastprinzip!) innerhalb der ganzen Kette einerseits und der einzelnen Perioden anderseits, dies alles kannten wir schon bei Schubert, Weber, Lanner und Strauß, doch hat erst Johann Strauß jun. alle darin gelegenen Möglichkeiten voll und ganz ausgenützt. Sein jüngerer Bruder Josef (1827 bis 1870) vertrat ihn mehrmals in der Leitung der Kapelle. Das Romantisch-Melancholische seines Wesens drückte sich auch in seinen Kompositionen aus. Josef Strauß schuf Walzer, die nicht nur nicht hinter den Walzern seines großen Bruders zurückstehen, sondern viele bedeutend überragen. Ein früher Tod setzte seinem Schaffen, zu dem er doch eigentlich erst von seinem Bruder gedrängt worden war, ein jähes Ende. Seine bekanntesten Walzer sind: „Dorfschwalben aus Österreich", „Rudolfsklänge", „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust" und „Der Delirienwalzer". Der dritte Bruder, Eduard Strauß (1835 bis 1916), komponierte auch, doch reichten seine Werke nicht an die seiner Brüder heran. Johann Strauß Sohn wandte sich in den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts der Operette zu. Über die Produkte dieser Gattung liegt bereits eine analytische Untersuchung vor[23]). Vielleicht wird auch bald eine ebensolche Untersuchung seiner reinen Tanzmusik angestellt werden. „Das bescheidene Verdienst", das Johann Strauß selbst für sich in Anspruch nimmt, ist die Erweiterung der Form. Hanslicks scharfe Zunge nannte deshalb diese Walzer „Walzer-Requiems". Die Zeit hat es gelehrt, daß niemand mehr nach Strauß in der Lage war, so schöne „Walzer-Requiems" zu schreiben, wie die „G'schichten aus dem Wienerwald", „Wienerblut" und „An der schönen blauen Donau".

Unabsehbar ist die Reihe der späteren Zeitgenossen und Epigonen von Johann Strauß. Die bedeutendsten unter ihnen waren Ziehrer, Komzak und Wagner. Sie bewegten sich alle in den vorbezeichneten Bahnen und eben nur wenigen war es gestattet, den Wettstreit mit dem Walzerkönig aufzunehmen.

---

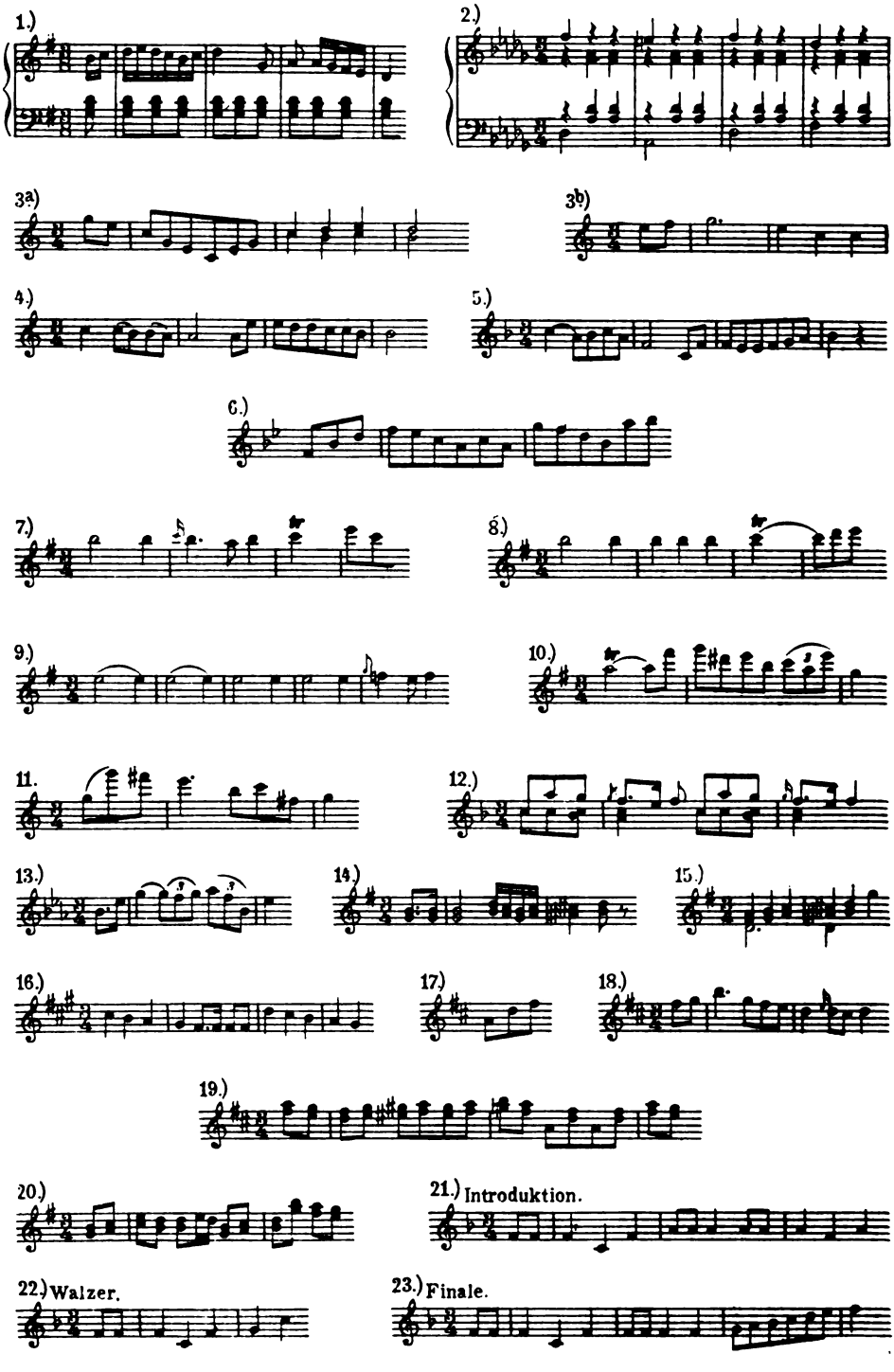
[23]) Egon Neumann: „Die Operetten von Johann Strauß", Diss. 1919.

Digitized by Google

Die Walzerkomposition verflachte immer weiter, je mehr sich das Genre der Operette entwickelte. Gewiß hat sich der Walzer in dieser bis auf den heutigen Tag erhalten und es wäre ungerecht zu behaupten, daß Leo Fall, Oskar Straus, Franz Lehár, Emmerich Kálmán und Edmund Eysler keine schönen Walzer geschrieben haben, aber als souveränes Kunstwerk hat er zu existieren aufgehört. Allem Anscheine nach verspricht jedoch die in jüngster Zeit einsetzende Walzerrenaissance sich erfolgreich fortzusetzen und ist es nicht ausgeschlossen, daß der alte Wiener Walzer in nicht allzuferner Zeit wieder der Liebling des tanzlustigen Publikums sein wird.

Digitized by Google

Musikbeilage.



Digitized by Google

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

unter Leitung von **Guido Adler**

1. Jahrgang 1894.

1. Band: FUX, JOH. JOSEF, Messen.
2. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium I.

2. Jahrgang 1895.

3. Band: FUX, JOH. JOSEF, Motetten I.
4. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium II.

3. Jahrgang 1896.

5. Band: STADLMAYER, JOHANN, Hymnen.
6. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" I.

4. Jahrgang 1897.

7. Band: MUFFAT, GOTTLIEB, Componimenti por il cembalo.
8. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke I.
9. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" II.

5. Jahrgang 1898.

10. Band: ISAAK, H., Choralis Constantinus I.
11. Band: BIBER, H., Violinsonaten 1681.

6. Jahrgang 1899.

12. Band: GALLUS (Handl), J., Opus musicum I.
13. Band: FROBERGER, J. J., Klavierwerke II.

7. Jahrgang 1900.

14/15. Band: TRIENTER CODICES I.

8. Jahrgang 1901.

16. Band: HAMMERSCHMIDT, A., Dialogi I.
17. Band: PACHELBEL, JOHANN, Werke für Orgel oder Klavier.

9. Jahrgang 1902.

18. Band: OSW. v. WOLKENSTEIN, Lieder.
19. Band: FUX, J. J., Instrumentalwerke I.

10. Jahrgang 1903.

20. Band: BENEVOLI, ORAZIO, Festmesse und Hymnus.
21. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke III.

11. Jahrgang 1904.

22. Band: TRIENTER CODICES II.
23. Band: MUFFAT, GEORG, Concerti grossi I.

12. Jahrgang 1905.

24. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum II.
25. Band: BIBER, H., Violinsonaten II.

13. Jahrgang 1906.

26. Band: CALDARA, A., Messen und Motetten.
27. Band: Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

14. Jahrgang 1907.

28. Band: ISAAK, H., Lieder und Instrumentalsätze.
29. Band: HAYDN, MICHAEL, Instrumentalwerke.

15. Jahrgang 1908.

30. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum III.
31. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 I.

16. Jahrgang 1909.

32. Band: ISAAK H., Choralis Constantinus II.
33. Band: ALBRECHTSBERGER, J. G., Instrumentalwerke.

17. Jahrgang 1910.

34/35. Band: FUX, J. J., „Costanza e fortezza".

18. Jahrgang 1911.

36. Band: UMLAUF, J., Die Bergknappen.
37 Band: Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert.

19. Jahrgang 1912.

38. Band: TRIENTER CODICES III.
39. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 II.

20. Jahrgang 1913.

40. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum IV.
41. Band: Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander.

21. Jahrgang 1914.

42—44. Band: GASSMANN, FL. L., „La contessina" (Die junge Gräfin).

Band 44a: GLUCK, Don Juan (Ballett).

22. Jahrgang 1915.

45. Band: HAYDN, MICHAEL, Drei Messen.

23. Jahrgang 1916.

46. Band: DRAGHI, ANTONIO, Kirchenwerke.
47. Band: FUX, J. J., „Concentus Instrumentalis" (Ouverturen, Sinfonien, Serenade).

24. Jahrgang 1917.

48. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum V.

25. Jahrgang 1918.

49. Band: BIBER, H. F., Missa St. Henrici; SCHMELZER, H., Missa nuptialis; KERRL, J. K., Missa cujus toni und Missa a 3 cori.
50. Band: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720.

26. Jahrgang 1919.

51/52. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum VI. (Schluß.)

27. Jahrgang 1920.

53. Band: TRIENTER CODICES IV.
54. Band: DAS WIENER LIED VON 1778—1791.

28. Jahrgang 1921.

55. Band: EBERLIN, J. E., Der blutschwitzende Jesus.
56. Band: WIENER TANZMUSIK in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.

29. Jahrgang 1922.

57. Band: MONTEVERDI, CL. Il ritorno d'Ulisse in Patria.
58. Band: MUFFAT, G., Versetin.

30. Jahrgang 1923.

59. Band: Drei Requiem von CHR. STRAUS, H. F. BIBER, J. C. KERRL.
60. Band: GLUCK, Don Juan (Ballett).

31. Jahrgang 1924.

61. Band: TRIENTER CODICES V.

32. Jahrgang 1925.

62. Band: HAYDN, MICHAEL, Kirchenwerke.
63 Band: STRAUSS, JOHANN SOHN, Drei Walzer.

33. Jahrgang 1926.

64. Band: DEUTSCHE KOMÖDIENARIEN I.
65. Band: LANNER, J., Ländler, Walzer, Tänze.

UNIVERSAL-EDITION A. G.

Digitized by Google

BEIHEFTE

der

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

unter Leitung von **Guido Adler**

Erster Band: E. WELLESZ: Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640—1660; M. NEUHAUS: Antonio Draghi; E. KURTH: Die Jugendopern Glucks bis Orfeo; A. KOCZIRZ: Exzerpt. aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs.

Zweiter Band: R. v. FICKER: Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jahrhunderts; G. DONATH und R. HAAS: Fl. L. Gassmann als Opernkomponist; L. RIEDINGER: Dittersdorf als Opernkomponist.

Dritter Band: A. M. KLAFSKY: Michael Haydn als Kirchenkomponist; W. FISCHER: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.

Vierter Band: G. ADLER: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; H. RIETSCH: Der „Concentus" von J. J. Fux; H. GÁL: Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven; A. KOCZIRZ: Zur Lebensgeschichte Alexander de Pogliettis; F. WALDNER: Zwei Inventarien aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Fünfter Band: Verzeichnis der Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 1893—1918; G. ADLER: Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich"; H. KRETZSCHMAR: Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich; W. FISCHER: Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500; P. PISK: Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus; A. KOCZIRZ: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720; I. POLLAK-SCHLAFFENBERG: Die Wiener Liedmusik von 1778—1789.

Sechster Band: E. WELLESZ: Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (I).

Siebenter Band: R. FICKER: Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen; A. OREL: Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (II); P. NETTL: Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung.

Achter Band: R. WOLKAN: Die Heimat der Trienter Musikhandschriften; R. HAAS: Eberlins Schuldramen und Oratorien; P. NETTL: Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (III. Teil).

Neunter Band: R. HAAS: Zur Neuausgabe von Cl. Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse in patria"; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (IV. Schlußteil).

Zehnter Band: G. ADLER: Dreißigjähriger Bestand der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich"; R. HAAS: Die Wiener Ballett-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan; E. ALBERTI-RADANOWICZ: Das Wiener Lied von 1789—1815.

Elfter Band: R. FICKER: Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices; R. EHRMANN: Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert; JOHANN BAPTIST SCHENKS Autobiographische Skizze.

Zwölfter Band: R. HAAS: Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie; R. KURZMANN: Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts.

Dreizehnter Band: L. HOLZER: Die komischen Opern Glucks; L. BRAUN: Die Ballettkomposition von S. Starzer; J. MENDELSSOHN: Zur Entwicklung des Walzers.

Register zu den ersten 20 Jahrgängen. (Auch separat zu beziehen.)

UNIVERSAL-EDITION A. G.

Druck der Waldheim-Eberle A. G., Wien VII

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

RIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVER
LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD
· STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY
UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
FORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARI
ERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANF
ARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVER
Y LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD
S · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY
RD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
NFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARI
VERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANF
RARIES · STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES · STANFORD UNIVER
Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 006 617 927

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

NOV 10 1965

Digitized by Google